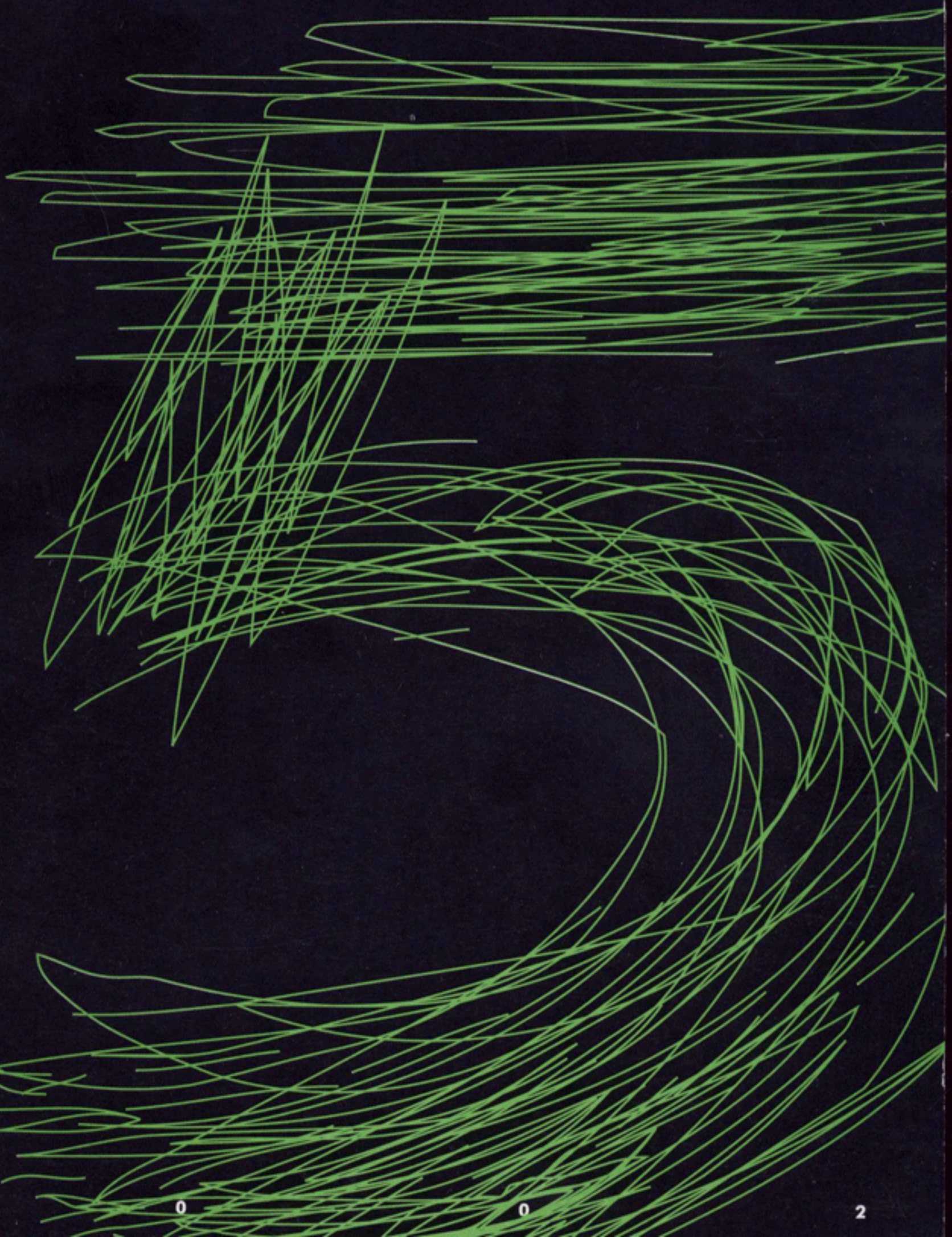
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 2

«Маймыл»

Режиссер Актан Абдыкалыков

О фильме читайте в рубрике «Имена»

❑ШЕСТНАДЦАТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ И АВТОР В ПОИСКАХ ПОСЛЕДНЕГО ГЕРОЯ ДЛЯ МЕНЯ «ПОСЛЕДНИЙ ГЕРОЙ» ТОЖЕ БЫЛ ИСПЫТАНИЕМ *СЕРГЕЙ БОДРОВ-мл.* **❑«ВАНИЛЬНОЕ НЕБО»: СЕКОНД-ХЭНД ЕСЛИ БЫ НЕ КРУЗ, ЭТА ИСТОРИЯ В ВЕРСИИ КЭМЕРОНА КРОУ ГОДИЛАСЬ БЫ ТОЛЬКО ДЛЯ ПОДРОСТКОВ** *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* **❑ЖИЗНЬ КАК ФИЛИАЛ КИНЕМАТОГРАФА КИНО СДЕЛАЛО ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ ПРЕКРАСНУЮ ИНЪЕКЦИЮ — НАУЧИЛО ВОСПРИНИМАТЬ ЖИЗНЬ, КАК ВЫМЫСЕЛ, КАК НЕНАСТОЯЩУЮ РЕАЛЬНОСТЬ** *АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ* **❑БУНТАРИ НЕ БЕЗ ПРИЧИНЫ ОЩУЩЕНИЕ СВОБОДЫ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТОБЫ ПОСТОЯННО СОМНЕВАТЬСЯ В СВОЕЙ СВОБОДЕ** *ПАСКАЛЬ АРНОЛЬД* **❑КАКОВА РЕАЛЬНОСТЬ, ТАКОВО И КИНО СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ КИНО ВЫДЫХАЕТСЯ ПОТОМУ, ЧТО МЕСТО НАПРЯЖЕННОГО СОЦИУМА ЗАНЯЛ АГРЕССИВНЫЙ ВАКУУМ** *ИГОРЬ МАНЦОВ* **❑МАГИЧЕСКИЕ ТОЧКИ КАДРА ЛЮБАЯ ЧАСТЬ КИНОКАДРА ДОЛЖНА ИМЕТЬ СВОЮ БИОГРАФИЮ, СВОЮ ВЕСЕЛОСТЬ, СВОЕ СТРАДАНИЕ, СВОЕГО БОГА** *ЮРИЙ НОРШТЕЙН* **❑ЭНЕРГИЯ ПЕРЕЖИВАНИЯ ДЕТСТВО — ЭТО ВЕЧНОЕ ОЖИДАНИЕ. И ПОЭТОМУ НЕ ПРАВИЛЬНО ЛИ ПРЕДПОЛОЖИТЬ, ЧТО ДЕТСТВО КОНЧАЕТСЯ ТОГДА, КОГДА ТЫ ПЕРЕСТАЕШЬ ЖДАТЬ** *ЮРИЙ КЛЕПИКОВ* **❑ФЕЛЛИНИ О ФЕЛЛИНИ Я НИКАК НЕ МОГ ВООБРАЗИТЬ, ЧТО КОГДА-НИБУДЬ СТАНУ ВЗРОСЛЫМ И ТАКИМ ЖЕ БОЛЬШИМ, КАК ВСЕ ДЯДИ ВОКРУГ. МОЖЕТ БЫТЬ, ПОЭТОМУ Я СОСТАРИЛСЯ, НО ТАК И НЕ ВЫРОС**

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
СЕРГЕЙ БОДРОВ-МЛ.
Идет игра народная...
Герои первые и «последние»
Встреча в редакции «Искусства кино» при участии Д.Дондурея, Л.Донец, Н.Зархи, Т.Иенсен, Л.Карахана, Е.Кутловской, Н.Сиривли

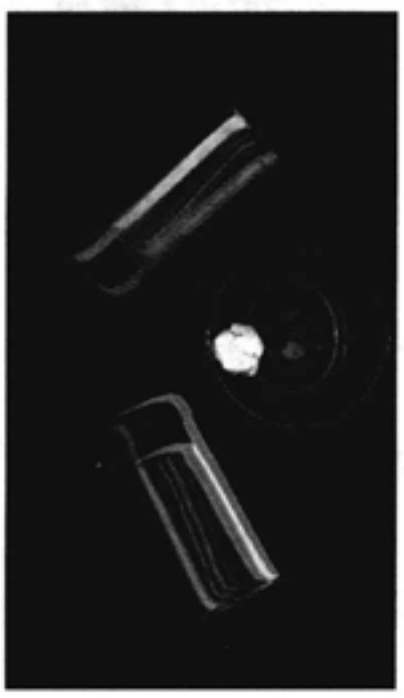
РЕПЕРТУАР

21
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Что гложет Тома Круза?
«Ванильное небо», режиссер Кэмерон Кроу

25
ДМИТРИЙ КОММ
Усталый шаман
«Без сна», режиссер Дарио Ардженто

28
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
Я вспоминаю...
«Возвращение», режиссер Светлана Быченко

КОММЕНТАРИИ



31
АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ
Игра в наперсток

34
ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ
Музыка res facta

38
ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ
Вам нарезать или куском?

И М Е Н А

45
ЖАН-МАРК БАРР, ПАСКАЛЬ АРНОЛЬД
Новая техника — это свобода
Беседу ведет и комментирует Кирилл Разлогов
Французские «догматики» о себе и своих фильмах

55
Н.СИРИВЛЯ
Детский мир
«Селкинчек», «Бешкемпир», «Маймыл» — трилогия режиссера Актана Абдыкалыкова

Р А З Б О Р Ы

65
ИГОРЬ МАНЦОВ
Свидетель
Кризис семейных ценностей и кино

О П Ы Т

75
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Снег на траве
Фрагменты из книги

94
ДМИТРИЙ ДОЛИНИН
Киноизображение для «чайников»
Уроки операторского мастерства

Ч Т Е Н И Е

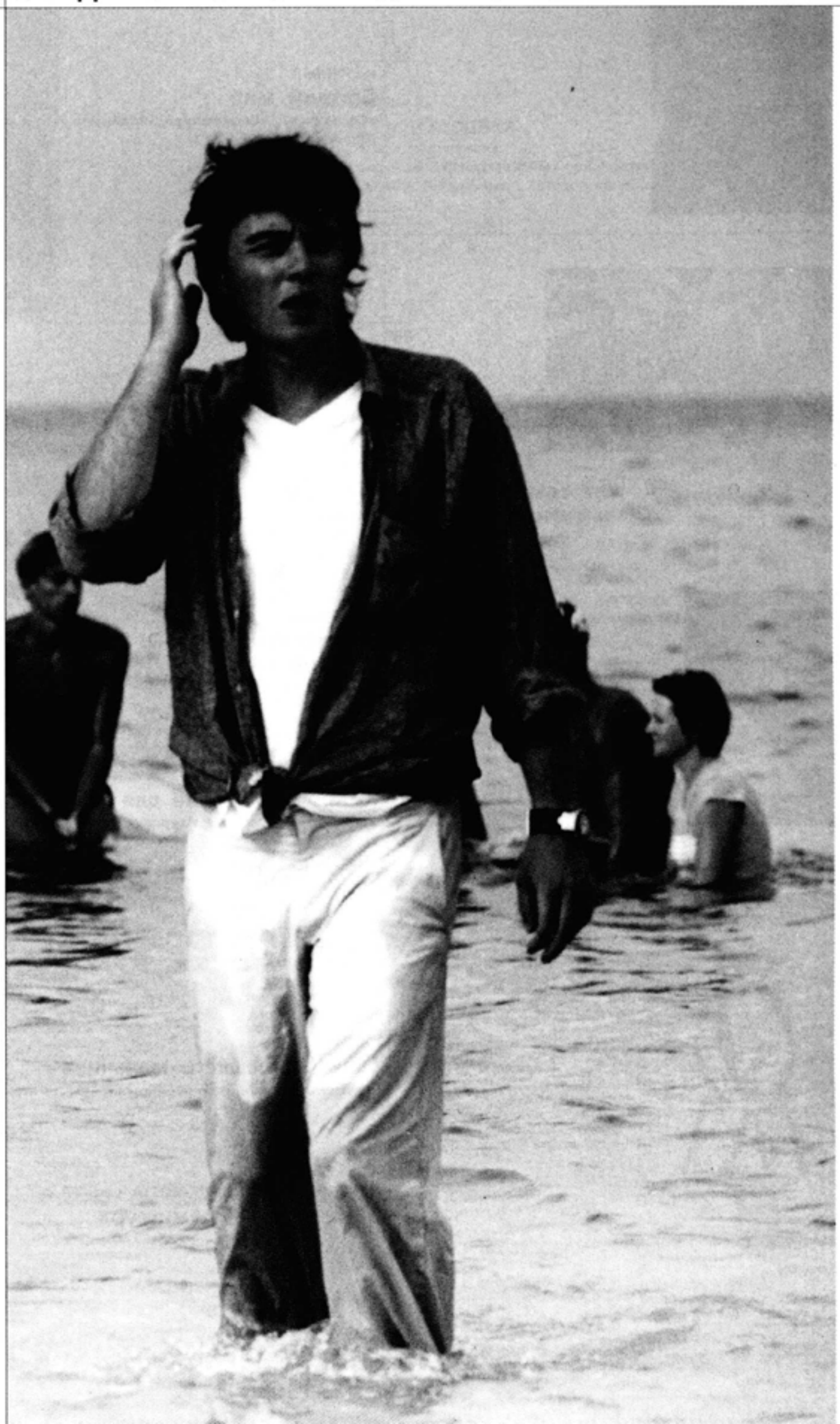
119
ЮРИЙ КЛЕПИКОВ
Записки бывшего мальчика
Документальная проза о военном детстве писателя

146
ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР
Мой трюк — режиссура

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Сергей-Бодров-мл. на съемках программы «Последний герой»

Фото О.Чумаченко

СЕРГЕЙ БОДРОВ-мл.

Идет игра народная...

ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ «ИСКУССТВА КИНО» ПРИ УЧАСТИИ
Д.ДОНДУРЕЯ, Л.ДОНЕЦ, Н.ЗАРХИ, Т.ИЕНСЕН, Е.КУТЛОВСКОЙ, Н.СИРИВЛИ
ВЕДУЩИЙ ЛЕВ КАРАХАН

Лев Карахан. Замысел этого разговора возник давно. Сразу же после того как тебя, Сергей, анонсировали на ОРТ в качестве ведущего программы «Последний герой». Хотелось из первых рук получить внутреннюю информацию о развитии событий на острове во время съемок, поговорить о психологической специфике работы в необычных условиях. Необычных не только для тебя, но и для нашего телевидения в целом. А когда выпуски «Последнего героя» начали появляться в эфире и стало понятно, что программа явно выходит за рамки чисто телевизионного эксперимента, показалось, что важнее обсудить с тобой более общие проблемы культуры, в частности, проблему героя. Мы особенно укрепились в этом намерении, когда победителем игры был выбран ветеран Чечни Сергей Одинцов. Без преувеличений и критических натяжек его можно назвать прообразом твоего знаменитого Брата. Или уж, во всяком случае, его побратимом.

Наш журнал неоднократно писал о фильмах Балабанова и о Даниле Багрове. Оценки и мнения, как известно, были разные. Но, мне кажется, мы еще никогда не пытались взглянуть на этого героя изнутри. Что он за человек, что им движет, в чем его личная боль? А это очень важная фактическая информация для тех, по преимуществу теоретических, разговоров об основных тенденциях в культуре и в жизни, которые мы вот уже полгода пытаемся вести, и довольно активно[1].

Думаю, что больше тебя, Сережа, никто не знает о самоощущениях твоего героя. Ты к нему ближе всех. И, может быть, лучше других чувствуешь силу его влияния.

Мы в редакции буквально накануне этой встречи вспомнили, как твой отец, Бодров-старший, приходил к нам и рассказывал про концерт, посвященный «Брату-2». Там была какая-то немыслимая аудитория, несколько тысяч человек. Бодров держался в сторонке, как вдруг видит: выходишь ты, его скромный мальчик, поднимаешь руку и гигантская аудитория замирает. Потом ты сказал какие-то слова, кажется, Александра Невского, и зал взревел от восторга. Что это были за слова, ты помнишь?

Сергей Бодров. Я думаю, что папа вам немного подыграл. Он хитрый и точно знает, кому что рассказать и кто является наиболее сильным агентом влияния. А цитата из Невского была такая (за точность не ручаюсь): «Сила не в оружии, сила в правде!» Я помнил ее еще по каким-то советским учебникам. А может быть, ее внушил мне Балабанов — она была у него в подсознании. В общем, ми-

---

[1] См.: Пивоваров Ю.С. Передельная Россия. — «Искусство кино», 2001, № 9; Аннинский Л. Ресурс, свобода, субъект. — 2001, № 10; Драгунский Денис. Традиция отказа. — 2001, № 10; Драгунский Денис. В редакцию журнала «Искусство кино». — 2002, № 2.

стика русской идеи сработала. Ну а то, что народ бурно реагировал, так сами понимаете — концерт большой.

Даниил Дондурей. Нет, отец какую-то другую фразу упоминал. «Я люблю Родину только за то, что она наша». Так, кажется.

С.Бодров. Да, была и такая фраза. Я две сказал. Вторую уже от себя: «Давайте любить нашу Родину только за то, что она наша». Такое нечаадаевское обращение...

Людмила Донец. Зато пушкинское.

С.Бодров. Спасибо. Хочу сразу взять вас в свои союзники.

Л.Карахан. А помнишь, была такая знаменитая строчка у Цоя: «Завтра действовать будем мы...» В каком-то смысле он предчувствовал то, что ты в своем нечаадаевском обращении констатировал. Момент настал: действует «мы» и Родина «наша». Но кто «мы»? И чья «наша»? Как ты это понимаешь, к какой аудитории обращаешься? Ты представляешь себе этих людей? Это подросшие фанаты Цоя или кто-то другой? Знаешь ли ты людей, которые «клюнули» на Данилу Багрова?

С.Бодров. Я сразу же цепляюсь за слово «клюнули». Мне оно не близко. А фраза Цоя вовсе не означает, что Родина будет нашей или вот теперь стала нашей. Это очень важный момент. Мне кажется, что она никогда не переставала быть нашей и не должна перестать, мы отвечаем за нее, какой бы она ни была. Иначе и в устах рокера, и в устах любого другого типичного представителя — например, партийного функционера 70-х или энкавэдэшника 30-х — все слова о Родине становятся спекуляцией. Я опасаюсь заявлений типа «наше время пришло». Чье время? Время думающих интеллигентных людей? Но почему, кто нам его подарил, как мы им распорядились? Мне кажется, это ложная формулировка — «теперь наше время». Да сейчас никто и не возьмет на себя ответственность за время. Если десять лет назад это еще было принято, то сейчас — нет. А что касается публики... Признание, популярность — это далеко не всегда адресное попадание. И тяжело бывает... Пробую я девочку на главную роль в своем первом фильме, разговариваю, спрашиваю: «Тебя предавали когда-нибудь в жизни?» А она: «Подпишите, пожалуйста, открыточку». Но случается вдруг и очень важная встреча. Хотя и короткая, когда человек... Вот гаишник останавливает меня, и за две минуты я узнаю: был на войне, четыре ранения и контузия, жена бросила, сейчас один, «чего дальше — не знаю... ну всё, желаю удачи»... И понимаю, что есть какая-то связь с человеком, есть язык. И все-таки я против всего того, что граничит с каким-то снобизмом, нельзя отвергать и тех, кто орет в зале. Нельзя! Все равно мы все вместе, это наша страна и наши люди.

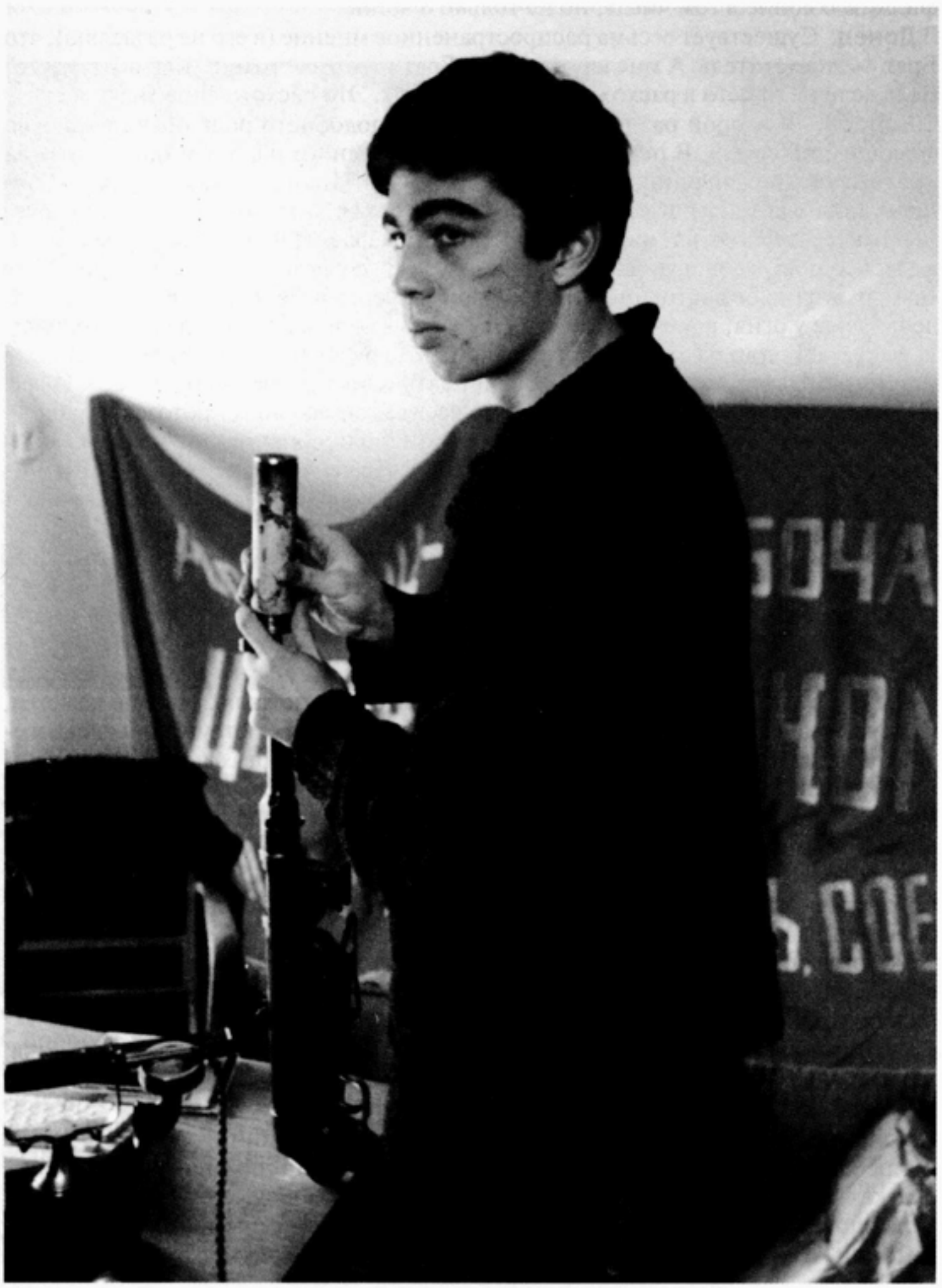
Л.Карахан. Ты сейчас замечательно конкретно и буквально в двух словах ответил на вопрос об аудитории твоего Данилы. Рассказ милиционера — это, действительно, судьба, причем без преувеличения судьба поколения. Но ведь ты человек совершенно другой судьбы. Не чувствуешь ли ты себя чужим в той истории, которую подарил тебе Балабанов? Ты все-таки человек из другой среды, с другой биографией. Понимаю, что чужую судьбу можно принять как некий моральный груз, принять искренне, душой. Но роль остается ролью, или ты пытаешься соответствовать своему герою?

С.Бодров. Друзья, хотите верьте, хотите нет, но взят именно некий груз, некая ответственность. Да, я знаю, что мое положение двойственно. С одной стороны, есть, скажем, Даниил Борисович Дондурей, который занимает определенную позицию, достаточно жесткую и непримиримую и критикует фильмы с моим участием. Меня это как-то смущает, потому что я понимаю, что отдаляюсь от того круга, к которому он принадлежит. С другой стороны, есть огромное количество людей, страна... Не могу сказать, что хорошо ее знаю — я москвич, за плечами университет, и мне вся эта ситуация какого-то выбора между одними и другими людьми совершенно не нравится. Но когда я вынужден выбирать, то я, конечно, бóльшую ответственность чувствую за тех, кого, наверное, меньше знаю и с кем, может, меньше встречался в жизни. И коли уж так получилось, что я работал с Балабановым, снимался в его фильмах, я все равно должен и буду защищать какие-то важные вещи, которые опасны, часто, действительно, находятся на грани фола, непонятны, тяжелы и оскорбительны для многих. Я все равно буду защищать то, что важно для огромного количества людей униженных, пораненных и надломленных. Поверьте, я очень далек от мысли о своей особой роли в фильмах Балабанова. И поэтому могу сказать о них прямо: это

умелая или неумелая, но терапия, это какой-то кислород, который сейчас нужен.

Л.Карахан. А ты чувствуешь влияние, которое оказывает на тебя твой герой? Ведь когда ты снимался в «Кавказском пленнике», такого сильного включения в другую судьбу не произошло. По-крупному ты попал в материал только у Балабанова. Или в «Кавказском пленнике» ты уже чувствовал притяжение материала? Когда ты понял, что можешь говорить от имени нового «потерянного поколения»?

С.Бодров. Вы меня немножко подталкиваете в сторону этого поколения и, вместе с тем, отталкиваете от себя. А ведь мы здесь — почти научное сообщество и стараемся как-то методологически разговаривать. Ну ладно. Не знаю, с какого момента, но сегодня я готов от имени «кавказского» материала свидетельствовать, хотя и по своему разумению. Например, если разбирать эпизод убийства немого Хасана в «Кавказском пленнике», который бежал-догонял, хотел помочь, а герой Меньшикова его убил. Казалось бы, как же так, взял и убил? Но это на самом деле некое естественное течение любой войны, оно выносит на поверхность материал именно такого рода. Вспомните военную прозу Юрия



«Брат-2». Данила Багров — С.Бодров

Германа (если только не ошибаюсь): раненого привозят в госпиталь, ухаживают за ним, он обожженный, без рук, без ног, месяцами не отходят от него. А он вдруг заговорил — по-немецки.

На войне много сомнительных в нравственном отношении парадоксов, если только не появляется понятие «враг». В «Брате» стреляют друг в друга не потому, что не хотят разговаривать, а потому что — враги и разговаривать невозможно, таков момент времени.

Л.Донец. А разве в убийстве врага есть что-то нравственно сомнительное? Это ситуация войны: или ты убьешь — или тебя убьют. Помните стихотворение Симонова, написанное во время войны, «Убей его»: «Сколько раз ты увидишь его, столько раз его и убей».

С.Бодров. На мой взгляд, любое убийство — это все равно ситуация сложная.

Л.Донец. Как говорится, в огне брода нет. Нельзя прилагать евангельские постулаты к ситуации войны. Если помните, Сергий Радонежский призывал русских биться с татарами перед Куликовской битвой.

Д.Дондурей. Только не забывайте, что сейчас мы ведем речь о войне на своей собственной территории и со своими соотечественниками...

С.Бодров. В том-то и дело. Мы должны понимать, что фильмы про Брата — это фильмы о войне в том числе, но не только о войне.

Л.Донец. Существует весьма распространенное мнение (я его не разделяю), что Брат — это мститель. А мне кажется, что Брат — это защитник. Как вы думаете? Ведь дело не просто в расхождении во мнениях. Это расхождение знаковое.

С.Бодров. Я второй раз в жизни участвую в подобного рода обсуждениях со знающими людьми. В первый раз было тоже немного народу и присутствовал православный священник, довольно известный. И вот он сказал: «Брат — это целлулоидный герой. Как это может быть — такая стрельба? В традициях русской литературы есть тема покаяния, хотя бы рефлексии по поводу содеянного, а здесь — пострелял и уехал». А я попытался ему возразить. И стал говорить, что Брат — это некое состояние первобытности. Состояние, когда сидят люди возле пещеры у огня, вокруг первобытный хаос — твердь и небо еще не устоялись. И вот встает один из этих людей и говорит: «Да будет так — мы будем защищать женщину, хранить вот этот костер, защищать «своего» и убивать врагов». И всё. Это словно первые слова закона еще до всех законов, слова протозакона, ситуация, когда закона еще нигде нет. Потом эти люди обретут Христа, через много-много лет обретут покаяние. Все это будет. Но сейчас ничего нет кругом, никакой морали и закона. Неправильно, когда к нашей первобытности начинают подходить с мерками цивилизованной политики.

Л.Карахан. Но ведь не все же такие первобытные. Есть ли какие-то возрастные ограничения у той аудитории, которая принимает Брата как своего?

С.Бодров. Я думаю, что это, конечно, в основном молодые. Наверное, какая-то опасность в фильмах о Брате есть, сложно с этим не согласиться, но Брат не более опасен, чем выступление какой-нибудь странной музыкальной группы. Почему у молодых есть склонность к такому герою, не знаю. Но мне кажется, что существует жажда, такое кислородное голодание не от отсутствия силы, жестокости, обреза под курткой, а от отсутствия некоего слова закона, справедливости, что ли, пусть превратно понятой, оболганной, исковерканной, но тем не менее — восстанавливающей утраченное равновесие в мире.

Елена Кутловская. А равновесия без пистолета разве не бывает? Нельзя достичь справедливости иначе?

С.Бодров. А никто этого еще не знает. Данила пробует первым и пытается добиться справедливости. Прав он или не прав — рассудит время. Наверное, потом, когда справедливость рано или поздно восторжествует, все забудут про пистолет, но справедливость будут любить. А какой из прекрасных мировых порядков устанавливался без пистолета?

Е.Кутловская. Зачем же убивать всех? Данила иногда даже не задумывается, справедливо то, что он делает, или нет, — он просто стреляет.

Л.Донец. Он, между прочим, убивает убийц.

С.Бодров. Знаете, что странно? Мы же занимаемся кино и забываем, что, в конце концов, оно — сказка. И в обычном народном понимании, как правило, сказка с острыми ощущениями — стрельба, погоня, любовь... Мы почему-то начали вдруг обсуждать фильмы Балабанова уж слишком серьезно...

Л.Донец. Ну, это как раз дань уважения фильмам. Я в связи с этим хочу спро-

сить: что для вас фильм — аналог сказки или аналог жизни? За этим две разные эстетические задачи. Вы сказали, что кино — это сказка и в кино все немножко не так, как в жизни. Но ваша молодая публика, наверное, воспринимает «Брата» и «Брата-2» все-таки как аналог жизни, а не сказки и даже как некий образец жизни, которому надо следовать. Разве не так?

С.Бодров. Я нисколько не хочу приуменьшить силу воздействия фильмов о Брате. Но мне кажется, что их не стоит разбирать как реальную историю, случившуюся с конкретными людьми.

Л.Донец. А вы считаете случайностью или закономерностью, что картины Балабанова и ваши «Сестры» стали для многих способом размышления о герое, о жизни, о ее ценностях?

С.Бодров. «Сестер» я как-то вообще не включал в этот контекст. Я сейчас их не имею в виду. Случайно или закономерно? Не знаю. Наверное, и то и другое. Эти фильмы так сделаны — есть какое-то общее понимание той самой меры правды и неправды в кино и границы между ними, что одним позволило возмутиться, другим поверить в придуманную историю, а кому-то, действительно, чуть ли не обрез схватить (был какой-то сумасшедший, как я читал, но, правда, это один только случай).

Л.Карахан. Ты скромничаешь или на самом деле считаешь, что «Сестры» к

С.Бодров на съемках фильма «Сестры»

«Братьям» никакого отношения не имеют? По-моему, «Сестры» — это как раз уже не актерское, «подневольное», а режиссерское, абсолютно самостоятельное твое заявление о готовности двигаться в том русле, которое обозначено в «Брате» и «Брате-2». Существенным мне кажется только вопрос о том, позволяешь ли ты себе какую-то рефлексию относительно избранного направления или идентификация полная?

С.Бодров. Понимаю, хотя и не совсем. Поэтому не могу сформулировать. Русло, направление... О чем речь? О стилистике?

Д.Дондурей. Речь не о стилистике, а об удовлетворении определенных общественных ожиданий.

С.Бодров. А «Сестры» в этом смысле?..

Нина Зархи. Ну это же женская модификация... Вы очень правильно говорили о протозаконе, о доморальной ситуации и ваши слова можно отнести и к нашему кино. Оно пребывает в состоянии безгеройности, безыдеальности, доморальности, нет ни стилистических, ни тематических, ни идеологических закономерностей — никаких. И ожидание героя, конечно, было горячечным, поэтому даже там, где вы не «попадали», народ доигрывал, как мне представляется, усугублял и возводил в степень. Все ждали этих защитников, мстителей (в на-

родном сознании эти понятия сейчас смыкаются), и они появились. Ваш защитник-мститель, безусловно, предвосхитил и Путина с его мочиловкой.

Татьяна Иенсен. Разница между защитником и мстителем принципиальная.

Н.Зархи. Жизнь очень часто ее игнорирует. Защищая, мстить начинаешь както незаметно. Наносишь удар обидчику в тот момент, когда жертва уже в безопасности, — «восстанавливаешь справедливость»...

В связи с любовью народной к Брату Даниле я бы хотела сказать и о программе «Последний герой», о выборе — народа — между двумя последними героями. Сергей Одинцов, конечно, социально, типажно близок именно Даниле.

С.Бодров на съемках фильма «Сестры»

Он народный тип — за ним Чечня, он мачо, не то что студент Ваня. И не случайно девушка Наташа, так ее, кажется, зовут, объясняя свой выбор, сказала: «Ну, конечно, Ваня вел очень красивую игру, Ваня выиграл шесть конкурсов, больше всех. Но сердцем я выбираю Сергея». Красноречиво. В «Последнем герое» и должен был победить Сергей. Сейчас не время героев Баталова, физиков-лириков и таких игр, как «Что? Где? Когда?». Сейчас время игр экстремальных: главное, чтобы появился последний, окончательный герой, а защитник он или мститель — это уже детали. Вообще, программа показалась мне интересной. Я только не понимаю, почему при таком большом влиянии, которое у вас, у вашего героя сегодня есть (вдумайтесь: «Путин — наш президент», «Данила — наш брат»; непреложность одной формулы доказывается за счет непреложности другой, и они, по значению равновеликие, взаимозаменяемы), почему не подключить «братьев» к игре в мир, в норму, в успех — награду умным и одаренным, ответственным и образованным, старательным и неутомимым. Ведь и телевидение, и богатые люди, и общество, и государство — все вроде бы беспокоятся о создании в России среднего класса. Что, нельзя нескучно приучать его, этот класс, к этике? Ничего нового, все то же: «Не воруй, хорошо работай, наведи порядок в доме, возделывай свой сад (двор), и тогда, может, перестанешь соседу завидовать». И не надо будет никого вычеркивать, и «последние герои» вернутся из «жизни» на свое место — в баллады, например, в эпос и песни под гитару... И родину удастся полюбить не только за то, что она наша.

Л.Донец. Если рассказывать о герое, который подметает свой дворик и садик, тогда просто искусства не будет. Недаром чем стабильнее жизнь, тем кошмарнее то, что показывают в голливудских фильмах. Потому что жизнь — это все

равно драма, хотя бы потому, что смерть — ее часть. И если ты только ухаживаешь за своими цветочками, то не будет конфликта, а стало быть, и искусства.

Л.Карахан. Простите, но у нас хоть и «домашняя», но все же пресс-конференция Сергея Бодрова, а наши застарелые споры о смысле искусства мы лучше продолжим в другой раз. Хотелось бы все-таки вернуться к вопросу о «Сестрах» и к взаимоотношениям «сестер» с «братьями».

С.Бодров. Вы знаете, когда на рекламном плакате нарисовали человека с ружьем и написали «Сестры», все сразу стало ясно — ясно, откуда ноги растут. Хотя сначала название было другое — «Танец живота». Потом, переименовав фильм в «Сестер», я хотел сохранить момент легкой игры и дистанции по отношению к фильмам о Даниле Багрове. И даже его появление в «Сестрах» — не моя присяга ему, а скорее веселый «привет Балабанову». Я пытался делать кино не о девочке, которая станет снайпером, а о том, что есть большой мир и есть маленький. Когда тебе четырнадцать лет, ты острее всего переживаешь жизнь в том маленьком мире, который рядом. Но как-то сама собой появилась и более общая тема, которую Сельянов хорошо формулирует: интересно снимать кино про достойных людей. В этой формулировке, наверное, есть некоторое противоречие с настоящим моментом. Кажется, актуальнее фильмы про болезнь, про страх, про ненависть. Все мы знаем, что милиционеры плохие, они пьют, берут взятки, грабят, деньги отнимают, насилуют. Но хочется верить, что есть и милиционер, который не способен на это. Представление, наверное, романтическое, но я знаю, что и на самом деле такой милиционер найдется. И понимаю, что люди хотят, как и я, верить, хотят надеяться на красивый конец некрасивой жизни. Это душевно подкрепляет. Русло, направление, зерно именно в этом. А дальше начинается специфика, в которую «Сестры» не попадают. Ведь «Брат-2» —комедийное кино, в нем иногда шутки могут заходить за грань приличия, но это такое кино. Данила стреляет в кого не надо, а кого «надо бы» застрелить, он вдруг прощает. Это очень русский тип: «на кого пошлет», «орел или решка» — тут гражданской ответственностью и не пахнет. Даже главного злодея, который должен быть наказан по всем правилам, Данила оставляет не наказанным.

Д.Дондурей. Там ведь, кстати, оба злодея — ни русский, ни американский — не наказаны. То есть это абсолютный анти-Голливуд.

С.Бодров. Да, я об этом как-то даже не подумал.

Д.Дондурей. Именно два самых страшных персонажа — причем с точки зрения как раз мстителя Данилы (хуже убийцы только банкир) — вдруг остаются жить, процветать. Ведь это очень серьезно. И объясню почему. Потому что без них, без ненависти к врагам-банкирам и Данила невозможен, невозможно его воспроизводство. Я думаю, что авторы не хотят ограничивать жизнь Данилы только доморальной, первобытной эпохой и оставляют в живых настоящего врага ему на прокорм.

Л.Карахан. Сергей, а когда ты почувствовал себя по-настоящему взрослым человеком с позицией? До «Брата» или после?

С.Бодров. Вопрос серьезный. Я постараюсь сейчас вспомнить, когда. Было две, что ли, крайности в моем состоянии. Когда-то давно мне казалось, что лучше не делать то, что можно истолковать превратно, или то, что может иметь какие-то неожиданные последствия, в общем, не делать ничего лишнего. В этом смысле выстраивалась и определенная ответственность: не говорить такие слова, которые могут быть неправильно поняты или повлечь за собой что-то непредусмотренное. Но потом я пришел к мнению, что не стоит так уж бояться оплошать и лучше сделать что-то, что может помочь кому-то или даже тебе самому. То есть от созерцательной практики пришел к более активной.

Что такое взросление, взрослость, не знаю. Когда безногие восемнадцатилетние ребята в госпитале Бурденко рассказывают тебе, что есть правда в том кино, которое было сделано, начинаешь серьезно относиться не к себе самому, упаси Бог, а к тому, что получилось на экране. Потом отматываешь и понимаешь, что этот восемнадцатилетний пацан, наверное, знает гораздо больше, чем ты, и о жизни, и о смерти. И понимаешь, что были сказаны какие-то слова или сделано что-то такое, что оказалось важным для одного, для другого, для третьего... И чувство ответственности постепенно накапливается, обретаешь позицию, то есть начинаешь защищать что-то важное для этих пацанов и уже для себя тоже.

Т.Иенсен. А что важное?

С.Бодров. Очень трудно сформулировать. Понимаете, это что-то очень для них дорогое. И... боюсь все упростить словами «месть», «возмездие», мол, «мы тут растоптанные, мы из грязи, а мы тоже можем, хотим»... Да нет, не то; это какие-то очень человеческие вещи, какое-то движение души к достоинству, к справедливости.

Л.Донец. Я вот простой вопрос задам: вы согласились бы сыграть олигарха, самого хорошего, золотого, бриллиантового, или вы не считаете это возможным после Брата?

Л.Карахан. Я хочу только объяснить Сереже, что недавно мы устроили диалог П.Лунгина и А.Тимофеевского и речь тоже шла о героях[2]. В частности, обсуждался вопрос, можно ли было взять тебя на роль заглавного героя в картине «Олигарх». Лунгин этот вопрос уже решил, взяв В.Машкова. И все-таки интересно: для тебя возможно сыграть, условно говоря, Березовского или Гусинского? Или это стало бы для тебя каким-то предательством?

С.Бодров. Ну, друзья, вы опять меня ловите. Поймали уже. Конечно, нет. Нет и нет. Главное, что я вообще не хочу связывать дальнейшую жизнь с актерской профессией.

Н.Зархи. То есть и на Сирано де Бержерака не согласились бы?

С.Бодров. Да нет, ну какой Сирано де Бержерак... Понятно же, что роль Брата немножко за рамками актерской профессии, что она возымела прежде всего какой-то социальный смысл. Зачем же теперь, уже согласившись с тем, что я отвечаю за сказанное, сделанное в фильме и за людей, которые приняли фильм, делать что-то абсолютно другое. Будь тысячи из этих людей даже не правы, слишком озлоблены, искалечены, психически надломлены войной, все равно хоть малое зерно правды, которое они в себе несут, стоит кому-то защищать. Вот и всё. И я думаю, что эта роль не то что суперблагородная, но она просто необходима, чтобы присутствовало некое равновесие, чтобы Даниил Борисович высказал свою точку зрения и возник баланс мнений. Я только знаю одно: нельзя, нельзя на этих ребятах ставить крест...

Л.Карахан. Когда Нина Зархи произнесла: «Сирано де Бержерак», то в нашем разговоре как бомба взорвалась. Действительно, какое там искусство, когда кишки наружу, когда живая плоть времени? Вот с точки зрения этого времени, а вовсе не по профессиональному актерскому счету я хочу тебя спросить: есть ли у тебя конкуренты, которые были бы так же удачливы в своих кинематографических ответах на запросы времени, как ты?

С.Бодров. Ну, мне, честно, говорить про это совсем сложно. Я в актерской профессии чувствую себя человеком посторонним. Со стороны только и могу что-то сказать. Я с огромным уважением отношусь к тем артистам, которых люблю, к их мастерству, но сейчас мне не нравится собственно актерское существование в кадре, оно всегда какое-то фальшивое, ложное. Наберусь даже наглости заявить, что... чем меньше профессиональных актеров на экране, тем лучше для того кино, о котором мы пытаемся сейчас рассуждать.

Л.Карахан. И все-таки есть ли сейчас кто-то в кино, кто может отнять у тебя аудиторию?

С.Бодров. Отнять аудиторию?..

(*Смех. Пауза.*)

Л.Донец. Пока Сергей думает... Понимаете, дело не в том, актер он или не актер, и даже не в том, что он чрезвычайно естествен и обаятелен на экране. Самое важное, когда мы говорим о народном герое, что Сергей попал в нужное время в нужную компанию — Балабанова и Сельянова, людей, которые имели определенные убеждения и поэтому создали вот такого героя. А если говорить о том, кто еще мог бы сыграть героя, если бы точно попал на материал, то мне кажется, что настоящие мужики есть. Балуев, Сидихин...

С.Бодров. А я так отвечу: любой, ну почти любой честный, имеющий что-то за душой человек может быть открытием для зрителей. Ребята из «Последнего героя» могли бы тоже быть носителями сегодняшней правды. Счастье, если —

---

[2] См.: Лунгин П. — Тимофеевский А. Конец динозавров. — «Искусство кино», 2002, № 4. — *Прим. ред.*

когда я буду снимать кино — найдется такой герой, который окажется просто настоящим человеком.

Н.Зархи. На наше предложение сыграть олигарха вы решительно сказали «нет». Нет, потому что вы отвечаете за свою аудиторию. Простите, что я выступаю в роли нудной моралистки, но мне кажется, что мы здесь, не лукавя, вытягиваем из-под флера искусства или игры мораль, которая, попав в десятку общественных настроений, и сделала фильмы и программы с Бодровым культовыми. Так вот, не кажется ли вам, что это была бы очень большая и вполне мужская задача — понять свою ответственность перед аудиторией несколько иначе и попытаться внушить ей, что люди *могут* вписаться в новую жизнь? Сыграв — поскольку вы присягнули, условно говоря, положительному герою — *хорошего* олигарха. Если, разумеется, вы считаете, что богатые в нашей стране могут быть хорошими и вы сможете заставить своего зрителя в это поверить. Может быть, этим вы сделали бы для своих зрителей совсем немало, подвели бы их к мысли, что успех приходит не всегда — и не только — к сильным мужикам? Что это ведь «*на войне* как на войне», а в мире совсем другие навыки нужны...

Л.Карахан. То есть ты хочешь, чтобы Бодров сыграл в киноинструкции по хорошему поведению, какие любили снимать в советские времена на Киностудии Горького?

С.Бодров. Пусть лучше это сделает кто-то другой. Есть сила сказанного слова, она в ясности идеи. Понимаете? Опасно, уцепившись за хвост этой идеи, въезжать с ней на какие-то другие уровни. Кем же я тогда стану?

Л.Донец. Иудой.

С.Бодров. Иудой. Опасно это. Сказано то, что сказано, сделано то, что сделано. А дальше...

Т.Иенсен. «Брата-3» не будет?

С.Бодров. Да нет, конечно. И странно было бы его ждать. Хотя говорить о людях достойных по-прежнему интересно и важно.

Н.Зархи. А таких людей вы видите только на войне или на необитаемом острове? Или они где-то еще могут быть?

С.Бодров. Они всюду. Если я в дальнейшем буду делать кино, то оно, конечно, будет совсем другое. Только никакого послания, никакой миссии... Как только звучат эти слова, следует кричать «караул» — и срочно дистанцироваться от них. Однако это не означает, что надо вовсе отказаться от пафоса и естественной серьезности в разговоре.

Наталья Сиривля. А как во время съемок «Последнего героя» воспринимали вас участники программы? Вы были для них живым воплощением экранного персонажа, или они относились к вам просто как к Сереже Бодрову?

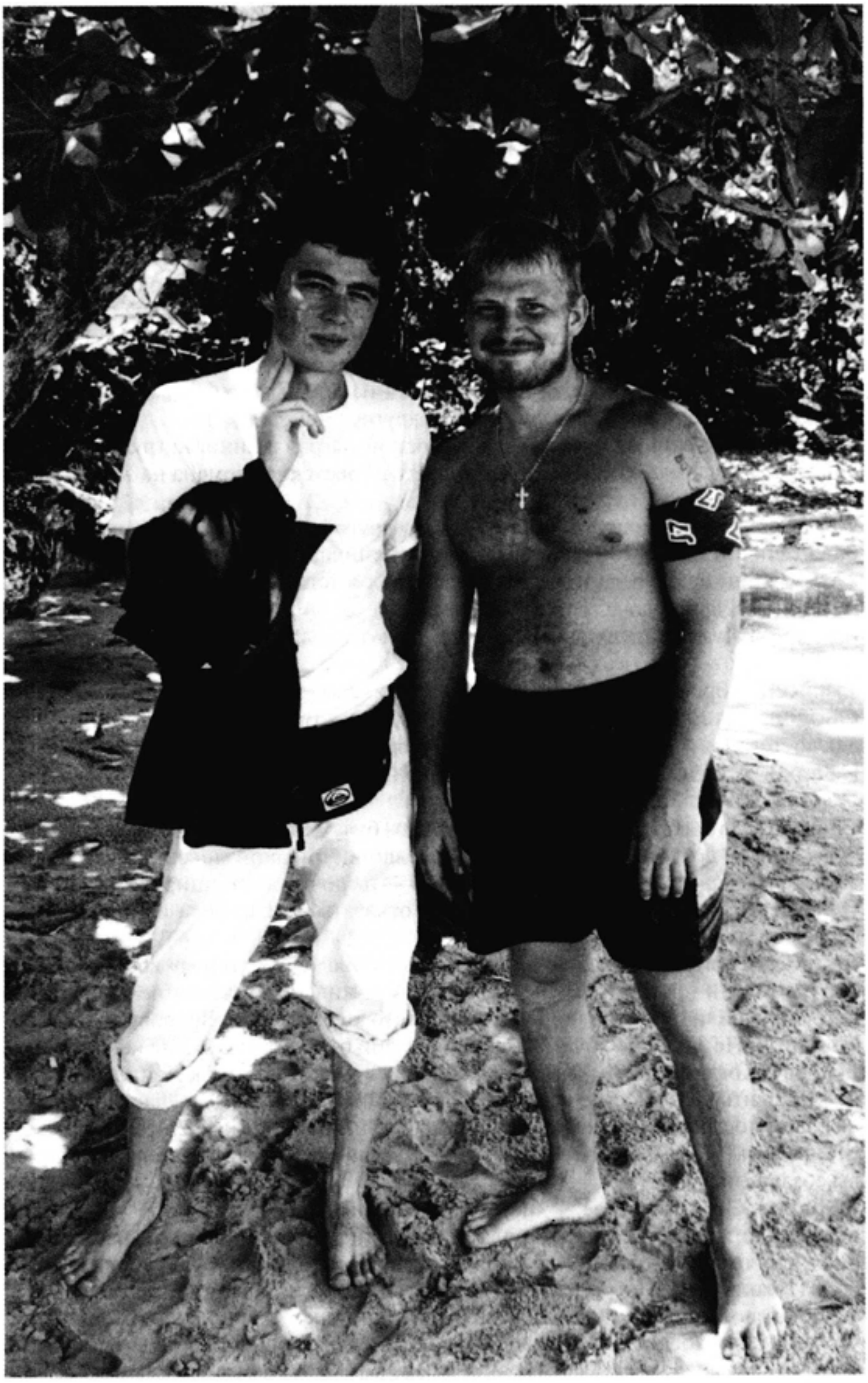
С.Бодров. Не знаю, но хочется верить, что они относились ко мне как к Сереже Бодрову. Когда слишком много людей относятся ко мне как к Даниле, тревожно становится. По-моему, все было нормально. Журналисты и участники жили на разных островах, но по ощущению мы все находились как будто на одном.

Н.Сиривля. Но ведущий программы — это ведь тоже персонаж, образ, который вы создавали?

С.Бодров. Это все не мое — «персонаж», «роль», «образ». Мы просто захотели подумать о жизни и спровоцировать, соблазнить шестнадцать человек совершить что-то такое, о чем они потом будут жалеть, или они будут гордиться собой. И как в любой игре, была известная жестокость. Ты проигрываешь, тебя освистывают — ты сам это выбрал. Вышел на поле, значит, будь готов к тому, что тебя могут освистать. Важным казалось только одно: всегда есть соблазн, всегда есть выбор, всегда есть возможность принять что-то или отказаться. И в результате, я думаю, в основном наша задача выполнена, потому что в кадре (а за кадром, я-то знаю, и подавно) участники рассуждают о том, как бы вообще-то не скурвиться.

Т.Иенсен. А как вы снимали? Иногда в кадре происходил почти исповедальный разговор, например у Инны с Ваней перед самым финалом. Неужели они при этом видели камеру и за ней стоял оператор?

С.Бодров. Чаще всего снимали впрямую, но были, конечно, и скрытые камеры. Понимаете, со временем о камере просто забывают. Первые двое суток люди как-то реагируют, а потом — всё... Этот эффект проверен. Камера — как пальма, как муравейник. К тому же с участниками все время разговаривали, была да-



«Последний герой»
Фото О.Чумаченко

же такая камера, которая висела на дереве, и можно было подойти к ней и сказать все что хочешь. Подробные интервью брали у всех по нескольку раз в день, причем с одним человеком иногда беседовали сразу два-три журналиста. Иногда, конечно, получалось и так, что с кем-то не разговаривали несколько дней подряд. Но такое было очень редко, потому что общаться нужно, даже если говорить не о чем. Нельзя было допустить ситуацию, когда один чувствует внимание, а другой нет. Разговоры почти всегда были очень содержательные, люди рассказывали то, что они не могли обсуждать со своими соплеменниками в ситуации замкнутого пространства.

Л.Донец. Есть мнение, что в вашей программе вообще много постановочного. А я считаю, что постановочного как раз недостает. Постановочность — необходимый элемент документального кино. Оно не делается из чистого документа. Все равно за камерой оператор, и все равно кто-то задает вопросы. То есть субъективность присутствует непременно. От этого не уйти. Просто постановкой надо умело пользоваться. Можно было, например, лучше построить вопросы. В начале программы даже появлялось ощущение некоторой вялости и скуки. А когда борьба закипела, то и действие стало более захватывающим. Как вы сами оцениваете использование постановочных элементов в программе?

С.Бодров. В любом случае рассуждать о «Последнем герое» как о документальном кино правильно. Идея была именно «документальная». Хотя мне сложно говорить, я не был режиссером этого проекта, прямо скажем, не был и автором. А идея возникла у нас довольно давно. Когда мы узнали, что в Америке есть такие программы, было ощущение, что у нас просто украли идею. Американцы, конечно, расторопнее.

Не знаю точно, что такое истинная документальность. Но у меня был определенный опыт. Я снимал для «Взгляда» телевизионный сюжет про мальчика семи лет, который написал письмо Деду Морозу. Он просил у него трубу для своего четырнадцатилетнего брата, который потерял ее и потому абсолютно несчастен. Для себя мальчик не просил ничего. Замечательная, трогательная история. Я еду по адресу, нахожу дом, и вот — в чем постановка? Сюжет начинается с того, что во двор въезжает автобус, из которого выходит и начинает играть оркестр. Оркестр привезли мы. Из дома, услышав музыку, выходят жильцы. Среди них и мой мальчик, с которым я должен поговорить. Но я не могу подойти к нему и сказать: «Ты написал письмо Деду Морозу, и вот я от его имени приехал». Поэтому снимаю потихонечку мальчика, делая вид, что снимаю духовой оркестр. Потом мы начинаем вроде бы просто так с мальчиком разговаривать, и выясняется, что у него есть брат, который потерял трубу и... Постановка была устроена для того, чтобы мальчик говорил и чувствовал себя более естественно. Думаю, что это не противоречит принципам документальности.

А в «Последнем герое»... не знаю. Наверное, оправданной, уместной постановочности, действительно, маловато.

Л.Карахан. И тем не менее все разыгралось как по нотам. Ты сам как-то прогнозировал развитие ситуации?

Л.Донец. За кого вы болели?

С.Бодров. Ну, это я не могу сказать. Хотя были, как и у каждого из нас, свои симпатии. Люди же совершали массу замечательных поступков, очень красивых, а много было и мелких, даже, прямо скажем, непристойных. Что же касается удачно сложившейся драматургии, то никаких домашних заготовок не было. Для нас неожиданностей хватало. Приблизительно, конечно, можно было прогнозировать, кого сегодня выгонят, но не ранее, чем участники отправлялись на совет, — по их лицам что-то угадывалось. Но заранее выстроить какую-то последовательность событий и их финал никто бы не смог. Мы хотели, чтобы более или менее достойные люди дошли до финала. Но это про себя.

Л.Донец. Сбылось? Как вы считаете?

С.Бодров. Я думаю, что да.

Л.Карахан. Я говорю о складности не в упрек. Наоборот, искренне поражаюсь, что вышло так, как вышло. Просто литература какая-то: в финале ты, по сути, посмотрел глаза в глаза своему герою. И победа Одинцова — словно косвенное подтверждение твоей правоты, правоты Брата.

С.Бодров. Да, так получилось, хотя, наверное, мне не следует об этом говорить... Интересно, как они росли. Вот Серега Одинцов — такой сноровистый парняга из Курска, обаяшка. И как он вырос! Удивительно все менялись. Это и было самое дорогое. Я не знаю, кто что приобрел, кто что потерял. Мне трудно судить. Не знаю, чем окажется для каждого из участников пройденное испытание. Каким будет Одинцов после игры в «последнего героя»?..

Мы даже говорили между собой, что, в общем-то, неизвестно, кто же «последний герой» — тот, кто ушел достойно, или тот, кто продержался до конца. Главное все-таки, чтобы герои были людьми, а не просто героями. У американцев, к примеру, в подобной программе выиграл самый неприятный человек.

Д.Дондурей. Там другие задачи, другие цели программы.

Л.Донец. Да, фактически программа из американской превратилась в русскую. Стало важно не в живых остаться, а человеком. И это было видно. Интриганы, хоть они и умные, уходили раньше других, как бизнесмен Морозов.

Д.Дондурей. Интересно сопоставить вашу программу с тоже очень популярным шоу «Слабое звено». Я согласен, что в «Последнем герое» русская ментальность взорвала американскую модель: задачи, форму, цель — всё. Это большой разговор. Но вот в «Слабом звене» более жесткая модель, и ведущая ледяным голосом говорит: «Роман, вы играли лучше всех, вы выиграли все этапы, вы самый достойный и потому, Роман... вы проиграли». Общее в этих разных программах то, что они представляют современные человеческие отношения на микроуровне. Ведь дело же не в соревновании и не в выигрыше. Взрослые люди в «Последнем герое» стреляют из лука. Это все детский сад. Это смешно! В «Слабом звене» нужны хотя бы какие-то знания, пусть слабые, а в «Последнем герое» никаких знаний не требуется, испытания на уровне пионерского лагеря. Но идет гигантский психологический тренинг — мы все ходим в гигантскую школу обучения новой жизни. И вот тут очень интересно, что в разных программах — «Слабое звено», «Последний герой», сюда же «За стеклом», «Алчность» — всюду деньги. За что деньги? Деньги за человеческие отношения. А почему миллионы зрителей? Потому что кино не показывает эти отношения. Телесериалы лишь в малой степени удовлетворяют эти потребности. Общество заказывает выращивание психологических, то есть цивилизованных, нравственных, технологичных, культурных связей между конкретными людьми. За это — деньги. За это — рейтинг.

В последнее время появилось несколько однотипных программ. Это означает, что заказ принят. Но вопрос в том, как он выполняется и что выращивается на телевидении на микроуровне. Люди сидят в упоении перед экраном, но они понимают, что Ваня, раз он такой хороший человек, мог бы в последних соперниках оставить не Одинцова, а Инну и благородно ей проиграть. Однако он этого не делает. Такая школа!

Л.Донец. А почему надо играть в поддавки, интересно узнать? Игра есть игра. Это проба своих сил и качеств. Ваня не хотел проигрывать, но выиграть, как сказал потом Сережа, он хотел честно.

Д.Дондурей. Да я о другом. Я о том, что обучение отношениям за деньги — это очень опасная сфера. Тут нужно быть особенно внимательным. Я и критиковал программу за то, что она вышла на чрезвычайно важный рубеж. Речь идет о воспитании — том самом, которым советский кинематограф занимался на протяжении семидесяти лет. Сегодня, кроме команды Балабанов—Сельянов, никто воспитанием не занимается. Наши крупные режиссеры выключены из этого процесса. Они не снимают актуальное кино. Может быть, Кира Муратова, но она снимает для очень узкой аудитории. Ни один из выдающихся мастеров, по крайней мере первой десятки, не показывает отношения между людьми. А Балабанов показывает. Рогожкин показывает. Поэтому с них и спрос особый.

Л.Донец. Не знаю. А мне кажется, результат есть. Именно на микроуровне люди в «Последнем герое» чему-то научаются. Да, это особая игра. «Ты лучше — ты останься» не проходит. Но ведь все равно с какой-то потрясающей закономерностью игра проявляет почти классические русские типы. Ну чем не Карамазовы? Ваня — это Алеша, Сергей — это Дмитрий, а Сайкин, рефлексирующий интеллигент, — это Иван. Я говорю, конечно, только о типах. Сайкин все время теоретизирует, все время рассуждает о честности. При этом говорит: «Ну, конечно, надо выбросить Ваню. Кого же еще? Больше некого». Тут его любимая Анечка, которая явно до Вани недотягивает. Ну выброси Анечку, если ты такой честный и всегда в белых ризах...

Н.Сиривля. Какими бы трогательными ни были человеческие отношения, в этой игре есть правила, по которым каждый на совете племени должен написать в записке фамилию одного человека — «на вынос». Поэтому отношения отношениями, а правила неотменимы. Чем мне понравилась программа «За стеклом»? Там героям удалось сказать, что они по правилам жить не будут. «Мы возьмем деньги за квартиру и поделим между собой». То есть им хватило

наглости и свободы нарушить условия игры. Другое дело, как они повели себя в конце.

Л.Карахан. В «Последнем герое» тоже была участница — актриса Лена, — которая захотела нарушить правила: «Не буду есть, как все, буду, как я хочу». Она и вылетела первая.

Н.Зархи. Главная обманка этой игры в том, по-моему, что она, работая вроде на демонстрацию замечательных, честных, искренних, достойных, благородных отношений, то есть психологической модели идеального типа, в результате вся построена на том, что ты вычеркиваешь другого, чтобы тебя не вычеркнули. Комсомольское собрание...

Л.Донец. У программы нет такой цели — показать идеал, она исследует тебя в экстремальных условиях. А плохо ли, хорошо ли ты себя повел — это твое дело. Все зависит уже от того, каков ты.

Т.Иенсен. Сама по себе экстремальная жизнь на острове не побуждала участников игры вести себя, как вы говорите, плохо или хорошо. А вот то, что по правилам нужно было кого-то «есть», стало для всех по-настоящему жестким испытанием. То есть условия игры предельно чудовищны и бесчеловечны. Но ведь люди же сами на это пошли, их нельзя назвать невольными жертвами выбора, как бывает на войне или во время стихийного бедствия. Хотя, конечно же,

«Последний герой»
Фото О.Чумаченко

вряд ли будущие участники игры, проходя отборочные туры, могли ясно предполагать, перед какого рода испытаниями они окажутся, когда все привычные понятия — сила и слабость, победа и поражение — придется пересматривать каждому в одиночку. И, честно говоря, когда программа «Последний герой» только начиналась, трудно было предугадать, что не только именно те герои, которым, судя по опросам, больше всего симпатизировали зрители, останутся самыми «последними», но и то, что они эти чудовищные испытания, в общем, выдержат. Выдержат в том смысле, что сумеют сохранить в себе главное в неприкосновенности, даже в чем-то проявить благородство, а некоторые из них, по их собственным уверениям, в итоге что-то важное приобрести. В американской версии игры участники повели себя более адекватно ее условиям. Неудивительно, что победителем, как говорит Сергей, стал самый неприятный чело-

век. У нас каким-то странным, пока еще мало всеми осмысленным, образом получилось все наоборот, шиворот-навыворот. Все происходило, в том числе и в финале, как бы несмотря на, вопреки... И именно это поражало, заставляло следить за участниками игры и волноваться, как они на сей раз поведут себя. В результате условность заданной по определенным правилам игры переплавилась в горниле так называемого реального телевидения, была если и не преодолена, то явно смикширована. Но думаю, что в следующий раз такого не произойдет.

С.Бодров. Поверьте, что для меня «Последний герой» тоже был испытанием и поначалу тоже было много рефлексии по поводу условий игры. Но мы же понимали, что, садясь в «американский автобус», который построен так, как построен, и другим быть не может, мы все время оставляем для себя возможность выйти из него. Никто из нас об этом не забывал. Но были и особые правила. Свое имя на бумажке, кстати, нельзя было написать. Все говорили: «Вот я бы исключил себя». Но это означает, что человек не хочет, не может продолжать игру, что он не принимает условия испытания, которые, как у любого научного исследования, должны быть очень жесткими: или — или. Вот и всё.

Н.Сиривля. Вы знаете, мне кажется, в результате получился хорошо известный «советский автобус», в котором едут прекрасные, замечательные советские люди, принимающие каннибальские правила игры.

Л.Донец. А что, не нужно оставаться человеком в бесчеловечной ситуации?

Н.Сиривля. Зачем моделировать ситуацию, в которой ты стараешься остаться человеком, вынужденно совершая безнравственные поступки? Разве можно в этих условиях сохранять гармонию с собой, гармонию с окружающими, приятный внешний вид в глазах телеаудитории. Все говорят, что победил достойнейший. Но этот достойнейший изначально согласился на несвободу. Наверное, застекольщикам просто недостаток советского воспитания помог наплевать на правила, по которым ими манипулировали, и они выбрали, так сказать, свободу.

Т.Иенсен. Это если под свободой понимать «свободу дикарей». Вообще, мы слишком легко обращаемся с этим понятием, как будто оно всегда и всеми трактуется однозначно и аксиоматично. История, как известно, свидетельствует о другом. В христианстве свободой считается свобода от греха. Все остальное — разные меры и виды зависимости от чего-либо, поэтому называть поведение застекольщиков свободным, на мой взгляд, можно только с целью интеллектуальной провокации.

С.Бодров. А что значит «согласился на несвободу»? Эксперимент изначально был задуман как испытание абсолютной несвободой. Что такое существование на необитаемом острове, когда уйти никуда нельзя? Два дня ты делаешь все что хочешь, на третий день у тебя обязательный совет. Главное условие испытания — абсолютная несвобода. А смысл испытания — как остаться свободным в условиях несвободы.

Я понимаю свободу как свободу внутреннюю. И главное в «Последнем герое» стало происходить к финалу, когда остались в основном достойнейшие. Те, кто позволял устраивать несвободу для других, уходили, их убирали. Мы не про всех знаем. Сейчас вспомнили актрису Елену Кравченко, которая вылетела первой, за то что решила поесть во внеурочное время или поесть отдельно тушенку от каши, что было запрещено после очередного «партийного» собрания. Но следующим за ней вылетел тот человек, который устраивал эти «партийные» собрания.

Дело не в том, что победил Одинцов. Важно, что под конец остались два человека с по-настоящему открытыми глазами. Ваня — ну просто чистый мальчик, который как будто вообще не из этой жизни. А второй — тертый калач Одинцов. Он вдруг понял, что есть огромный мир, что есть космос, который не прощает.

Л.Карахан. А ты сам? Что с тобой случилось после этой программы?

С.Бодров. Ты знаешь, это было очень тяжелое испытание. Какие-то чудовищные подробности, сговоры, о которых я знал, но не мог это обнаружить. Я видел, как — не побоюсь этого слова — монстры делали игру и все им верили. Они обманывали, подкупали, пугали, шантажировали. К счастью, рано или поздно эти люди отваливались. Стал ли я думать о людях хуже? Наверное. Стал ли я думать о людях лучше? Да, стал. Но главное, я стал бережнее относиться к лучше-

му в людях. Я говорил с Ваней, когда Одинцов выиграл и все хлопали и кричали. Я сказал Ване: «Ты понимаешь, главное испытание для Сережи начинается сейчас. Может быть, хорошо, что оно не на твои плечи упало».

Л.Карахан. Ты сказал вначале очень важную вещь о взрослении: не хотелось высовываться, была какая-то осторожность, а потом, наоборот, возникло ощущение, что надо совершать поступки...

С.Бодров. Лучше сделать, чем не делать...

Л.Карахан. Сегодня ты делаешь, совершаешь, ты вошел в эту жизнь, проявился. Ты, как и участники игры, на поле: можешь сорвать аплодисменты, но можешь быть и освистан. Какой урок дает «поле»? Тот же самый, что и игра в «последнего героя»? В один прекрасный день или раз в три дня кто-то кого-то должен «съесть» и надо быть к этому готовым?

С.Бодров. Готовым нужно быть ко всему. Вопрос опять же в том, что ты выбираешь — «съесть» или «быть съеденным»? Вот и всё. К счастью, в нашем жизненном пространстве есть и некий третий путь, помимо «съесть» или «быть съеденным». Мне кажется, что в жизни мера нашей несвободы все-таки чуть меньше, чем в игре «Последний герой».

Люди, которые согласились в этой игре участвовать, осознанно шагнули в пространство несвободы, чтобы найти себя. Для них то был соблазн, искушение, на которое они отозвались. Наверное, за это их можно уважать или судить, жалеть, что они стали жертвами ошибки, азарта, духа авантюризма. Я сам не стал бы участвовать в такой игре. Я был с ними, был рядом, я переживал за них, но сам играть в эту игру я бы не стал.

Л.Карахан. А в чем был твой соблазн, на который ты отозвался? Распоряжаться их судьбами? Было такое искушение или нет? Когда человек знает о людях больше, чем они сами о себе, — это и есть власть над людьми.

С.Бодров. Да нет. Какая власть?! Когда мы с моим товарищем Кушнеревым два года назад долгими зимними вечерами в Валентиновке говорили о будущей игре, мы отчетливо понимали: все, что произойдет между участниками, распространится и на нас — вся эта зараза и этот азарт. Я ни на секунду не забывал об этом. Мы даже невесело шутили, что у нас в группе тоже надо кого-нибудь съесть после очередного совета. Эта тема присутствовала. Но надеюсь, что так же, как и участникам, нам удалось пройти хорошую школу — на микроуровне, как говорит Даниил Борисович, — и выйти к справедливому финалу.

Д.Дондурей. А вот публика, которая так отогрелась на «Братьях» и с удовольствием посмотрела «Сестер», она чего сейчас ждет? Какой заказ она дает сценаристам, продюсерам, режиссерам? Какой социальный заказ?

С.Бодров. Думаю, что ждут очень чистого человека. Он наивен, мало что знает о том, как должна быть устроена жизнь, вряд ли у него в голове есть такая же четкая картина мира, как, скажем, у Данилы Багрова. Этот человек очень молод, но уверен в себе, хотя и беззащитен.

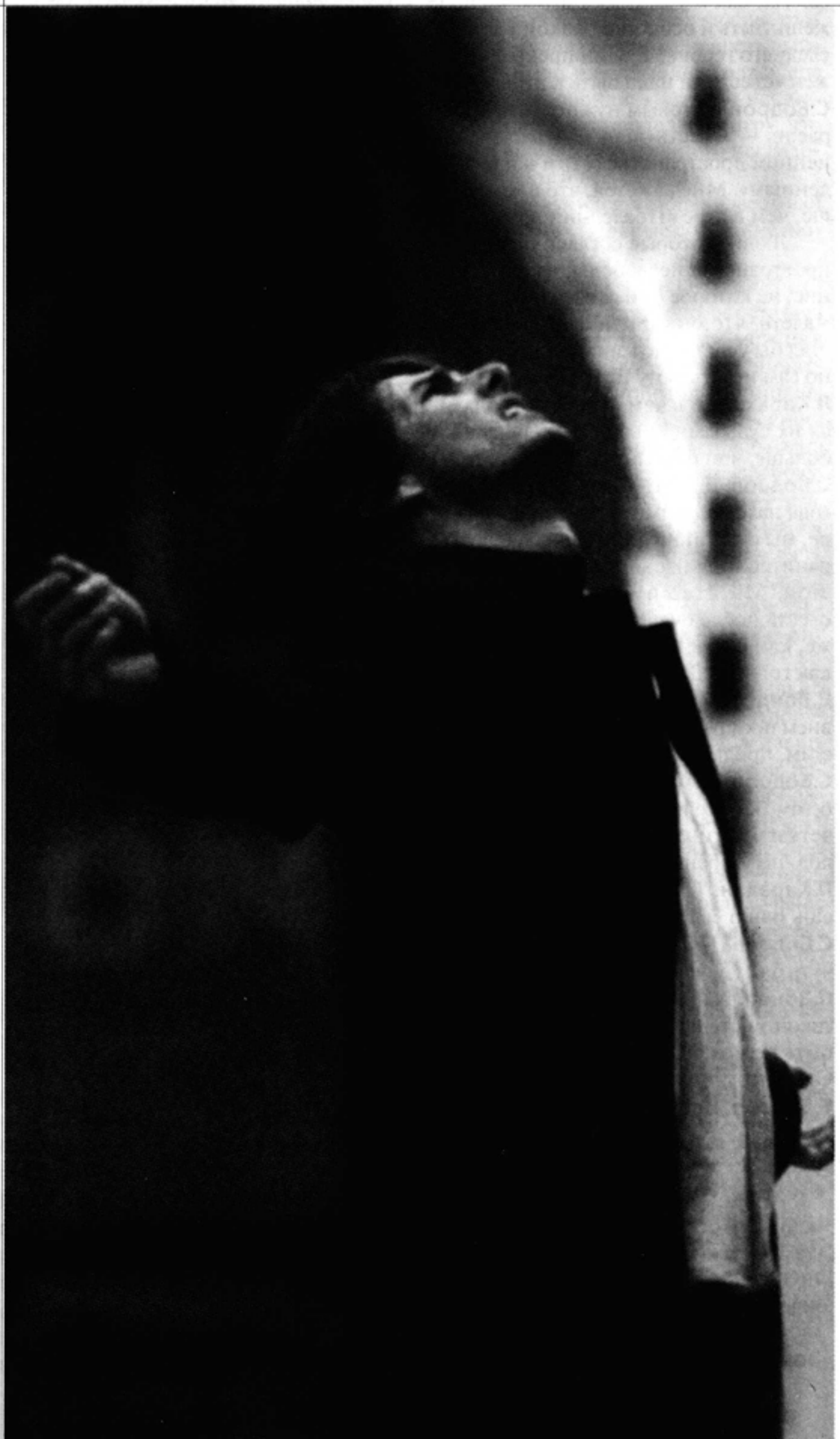
Л.Карахан. То есть он не умеет правильно вычеркивать. Я смотрю, ты выбираешь Ваню, а вовсе не знакомого тебе Одинцова.

С.Бодров. Ну, если угодно, то Ваню. Про Одинцова просто больше знаю, он чуть ближе, чуть понятнее. А как режиссеру Ваня мне сейчас интереснее.

Л.Донец. А как вы думаете, чем он тогда будет заниматься, ваш герой, если он такой чистый? Чистый — это значит «не жил на свете». Кто жил, тот чистым быть не может. Поэтому и спрашиваю: чем он будет заниматься? Кем он будет? Студентом Волгоградского университета? В детский сад ходить?

С.Бодров. Нет, он будет сильным своей чистотой и всё. Он не будет ребенком.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Ванильное небо», режиссер Кэмерон Кроу

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Что гложет Тома Круза?

Лучше быть здоровым и богатым, чем бедным и больным.
Народная мудрость

В чем разница между виски и текилой?

Сравнение оригинала («Открой глаза» Алехандро Аменабара, 1999) и на редкость быстрого римейка («Ванильное небо» Кэмерона Кроу, 2001) дает внятный ответ: в том же, что и разница между двадцатипятилетним и сорокалетним богатым, но неудачливым красавцем.

То, что богатые тоже плачут, всем известно. Неизвестно — отчего. Кажется, даже сами богатые этого не знают. Между тем загадочность проблем и душевных кризисов этих почти небожителей, людей, у которых есть *всё* (вот слово из трех букв, куда более емкое, чем популярный заборный вариант), далеко не всегда годится для социальной сатиры. Большевистская точка зрения уже давно не в моде. В моде триллеры с виртуально-фрейдистской подкладкой, где лицевая сторона жизни героя неожиданно выворачивается наизнанку и трещит по всем швам, рвется в клочья, обнажая невыносимую тяжесть бытия. Тогда выясняется, что богатые, как и все прочие люди, плачут от страха, от боли, от одиночества, от непонимания, — на деньги можно купить что угодно, только не себя настоящего.

В титрах «Ванильного неба» есть казус по разряду защиты авторских прав: автором сценария назван ре-

«Ванильное небо» ***(Vanilla Sky)***
Авторы сценария **Алехандро Аменабар, Матео Гиль**
Режиссер **Кэмерон Кроу**
Оператор **Джон Толл**
Художник **Кэтрин Хардвик**
Композиторы **Нэнси Уилсон, Боб Дилан, Пол Маккартни**
В ролях: **Том Круз, Пенелопа Крус, Кэмерон Диас, Курт Рассел и другие**
Cruis-Wagner Production, Vynil Films
США
2001

жиссер Кэмерон Кроу. Это неправда, причем дважды, а если учесть братьев Вачовски, то надо добавить еще полраза. Сюжет картины «Открой глаза» был придуман Аменабаром и его соавтором Матео Гилем. Братья Вачовски, придя в восторг от этой картины, не скрываясь, благодарно процитировали в «Матрице» две ключевые как для Аменабара, так и для них самих сцены. Первая — когда по желанию героя толпа вокруг замолкает и останавливается. Вторая — когда герой фильма обретает свою «настоящесть», по собственной воле прыгая с крыши небоскреба. Универсальный успех «Матрицы» сделал идеи Аменабара достоянием масс. А продюсер Том Круз, посмотрев его фильм «Открой глаза», тут же купил права на римейк (плюс подписал контракт с Аменабаром на его голливудский дебют «Другие»). И делал он это не только потому, что имеет вкус к интересным проектам, но прежде всего потому, что примерил главную роль на актера Тома Круза и мысленно переписал ее по своему личному сюжету. Так что на творческом счету Кэмерона Кроу в этой истории, пожалуй, остается разница между виски и текилой в сцене, когда изуродованный бывший красавец напивается в ночном клубе.

Впрочем, все это уже несущественно, потому что киномифология и киномифотворчество олицетворяются не авторами, а носителями мифов. Да, Аменабар придумал идеальную историю рубежа тысячелетий. Немного почти реальной научной фантастики и немного вполне уже очевидной виртуальной реальности (замораживание покойников, которые ждут воскрешения, просматривая управляемые сознанием сны). Немного имиджевой проблемы лица и маски, вечного спора внутреннего и внешнего, красоты и уродства (герой, утративший внешнюю привлекательность после нелепой автокатастрофы, начинает рассказ о своей жизни с гордого превосходства: «Мне шел двадцать пятый год. Я любил есть, спать и заниматься любовью», а заканчивает экзистенциальным воплем раненого зверя: «Все, что я могу, — это есть, срать, спать и видеть сны!»). Немного актуальной музыки и старого доброго саспенса. Немного секса, немного юмора, немного страха, немного философии, немного богоборчества, немного параноидальной теории заговора, немного всевидящего ока Большого Брата. Но главное — никак не решаемый при жизни вечный, страшный гамлетовский вопрос, какие сны приснятся в смертном сне, кто и с какой целью станет автором их сюжетов, какие фантомы неумирающего (неумирающего ли? — вот вопрос вопросов) сознания могут превратить сон в бесконечный кошмар фальшивой яви.

И братья Вачовски, и Круз ухватились за главное, но каждый по-своему: в «Матрице» миф построен на лживости сна, в «Ванильном небе» — на фальшивости яви.

Дэвид, наследник издательской империи, красив, богат, здоров, но несчастлив. Он может затащить в свою дизайнерскую спальню самую «горячую» девушку (Кэмерон Диаç) последней светской ротации, но наутро не будет знать, зачем она ему нужна. Ему нетрудно оказать услугу другу писателю, но трудно скрывать свое безразличие к его privacy и чувствам. Он улыбается так автоматически-ослепительно, что у зрителей начинают ныть зубы. Он делает слишком много лишних жестов. У него есть все, но ему чего-то не хватает. Случайно (а как же еще?) он встречает Софию (Пенелопа Крус), девушку, которая, как ему кажется, могла бы наполнить смыслом его блестящую жизнь.

Но тут-то эта жизнь и выскальзывает у него из рук, разбившись, как все блестящее, на острые осколки. Из беспечного красавца он становится подозреваемым в убийстве, объектом изучения психиатров, изгоем, скрывающим под маской изуродованное в аварии лицо. Честно говоря, если бы Дэвида играл не Том Круз, то эта история в версии Кэмерона Кроу годилась бы только для подростков. Кроу действительно удалось присвоить чужой фильм, но — ценой уплощения (это от слова «плоский») первоначального объема. Режиссер будто раскатал тесто Аменабара скалкой — получилось обманчиво много, но из такого коржа начинка всегда вываливается. Мистическая, загадочная Нурия, которая, наглотавшись «кислоты», устроила полет автомобиля над оврагом, была девушкой без адреса и бунтарем без причины. А Кэмерон Диас играет (и очень грамотно играет) девушку без тайны: ее охотно приглашают на мальчишники, но никогда — на официальные приемы. София же у Аменабара, наоборот, была девуш-

кой с адресом, с характером, с судьбой. Особенно хороши там сцены в парке, где начинающая актриса подрабатывала «живой статуей» — ее выбеленное застывшее лицо было рифмой к маске, которую вынужден носить герой. Однако за пару прошедших лет Пенелопа Крус (исполнительница роли Софии в обоих фильмах) стала самой раскрученной европейской закупкой Голливуда. Жесткий пиар и собственные бойцовские качества новой звезды быстро довели ее актерские данные до самопародии — все еще только начинается, а Крус на экране уже смотрится фальшивее Джулии Робертс и Шэрон Стоун вместе взятых. Поэтому новая София не позирует «за копеечку» на парковых скамейках, а всерьез занимается классическим балетом, который еще в далеком детстве забросила Пенелопа Крус ради съемок в популярном телесериале. Можно только диву даваться, чем такая расчетливая и черствая ломака зацепила видавшего виды плейбоя. Но, может быть, для подростков, привыкших к подобным девушкам в сериалах типа «Друзья» или «Беверли Хиллс», ничего странного в этом нет. Для взрослых же «Ванильное небо» не спасла даже виртуозная работа оператора Джона Толла, превратившего Нью-Йорк в сказочное хайтековское королевство, в котором внезапно распалась связь времен. Не спас и занятный саундтрек, где режиссер (в прошлом – журналист, специализировавшийся на рок-музыке) проявился ярче, чем в монтаже картины, тупо прибавляющем лишний метраж к сценам, полностью процитированным по фильму Аменабара. Даже роман Круза и Крус, якобы начавшийся на съемочной площадке, не спас — для этого и светской хроники достаточно. Но красивый, талантливый, блестящий, успешный, богатый и явно не слишком-то счастливый в жизни Том Круз рассказал о себе в этой роли практически все, что мы давно хотели узнать, но боялись спросить.

По-видимому, для него лично была важна тема выскользнувшей из рук жизни и история про мужчину, не нашедшего, но потерявшего свою женщину. Как известно, кубриковские «Широко закрытые глаза» открыли ему и Николь Кидман глаза на их брак, а журналисты за прошедший год сделали все, чтобы этим двум людям было некуда спрятаться. Да и рифма двух названий (Кубрика и Аменабара) тоже не случайна. Пожалуй, Кроу следовало бы не морочить голову каким-то там оттенком цвета на картине Моне, а назвать свою картину «Широко открытые глаза»: иногда кажется, что Круз просто слегка переоделся и продолжает одиноко бродить по безлюдным улицам Нью-Йорка, запутавшись в собственных снах и страхах.

С другой стороны, Кроу, само собой, не Кубрик. И даже не Аменабар, успешно скрестивший в «Других» Кубрика с Хичкоком. Кроу снимал поп-шлягер с актуальными среди подростков психоделическими мотивами и виртуальными галлюцинациями. Ему интересны все эти упоительные инфантильные проблемы, обсуждаемые в интернет-чатах: возможна ли жизнь после смерти, любовь после секса, попкорн после пива? А Круз поперек этого, местами, впрочем, даже очень вдохновенного, клипа играл гамлетовский философский тупик, трагедию самоидентификации. Не его вина, что он позволил давнему другу Кроу развести все это пожиже, позвезднее, попопулярнее. Его вина в другом. Он явно рановато принялся откровенничать, забыв старинное актерское правило: никогда не играй то, что тебе очень близко по жизни, отойди сначала на приличное расстояние.

Вот два эпизода в начале «Ванильного неба», почти буквально повторяющие экспозицию фильма «Открой глаза». Дэвид — Круз так же, как и его предшественник Сесар, сыгранный Эдуардо Норьегой, просыпается в своем доме дважды — сначала как бы в дурном сне, потом как бы в уютной реальности. Повторяется ритуал из фильма «Открой глаза»: будильник с этой ключевой фразой, зеркало в ванной, в котором Дэвид откровенно любуется собой, стремительные сборы, перепалка с девушкой, лежащей под одеялом. Но он не пытается изображать двадцатипятилетнего бездельника. Герой Круза очевидно старше — это взрослый плейбой, позволяющий себе вести юношеский образ жизни, потому что ничто другое для него неорганично. И Круз находит для этого ироничную, живую, смешную деталь — коварный, но вовремя обнаруженный и без колебаний уничтоженный седой волос. Собственно, это единственное расхождение с оригинальной сценой. Да, внешность — не его слабое место, скорее, это

защита, даже броня. Ставшие знаковыми, крупные, брутальные черты лица Круза пока что с годами становятся только четче.

Но в следующем эпизоде, когда ничего не понимающий Дэвид бежит по пустынному центру города, страшно пульсирующему в назойливом ритме видеореклам, Том Круз оказывается куда более беззащитным, чем его герой. К сожалению, главный спецэффект остался за кадром. Сцена, когда он воет от ужаса, нелепо раскинув руки, снималась на Тайм-сквер — одном из самых людных мест в Нью-Йорке. Площадь ранним утром оцепили, освободив на два часа для съемок, но поклонники все равно окружили ее плотным кольцом. В нескольких метрах от камеры бессмысленная и беспощадная толпа ревела, требуя внимания и автографов, а у Круза на экране — смертная тоска одиночества в глазах. Но сделано это с нажимом, не пригодным для крупного плана. Слишком много личной правды — и вот уже из человека какой-то Бэтмен получается.

Другой пример отболевшего, но все еще мучающего — сцена в баре, когда Дэвиду объясняют, что видимая им жизнь есть сон, в котором он творец и кукловод. Виртуальный регулировщик любезно предлагает ему: «Ты можешь сделать что угодно с кем угодно, даже со мной». На что следует почти автоматический ответ, которого опять-таки нет в оригинальном фильме: «Я не голубой». Невольно вспоминаешь, сколько лет Круза травили в прессе, заставляя признаться в гомосексуализме. Так что эта равнодушная фраза — не из игрового, а из документального фильма о несчастном счастливчике. Как и эпизод, где Дэвид, обезумевший от сменяющих друг друга в его объятиях высокой блондинки (Диас) и мелкой брюнетки (Крус), душит подушкой и ту, и другую. Подлинность сюжета из реальной жизни здесь настолько ужасна и одновременно смехотворна для постороннего глаза, что сцена смотрится почти как апофеоз пастиша Миике Такаси Visitor Q — совокупление с трупом ненавистной удачливой коллеги. Лучшее, что есть в «Ванильном небе», это финал. Нет, не тот общий для двух фильмов и «Матрицы» свободный полет свободного человека в неизвестность выбора. А то, что ему предшествует. Герой фильма Аменабара после того, как ему открыли глаза на то, во что он вляпался двести лет назад, пытался расстрелять фантомы своего сознания, не веря (и правильно!) в реальность текущей на асфальт крови. Поэтому любовный морок с несуществующей девушкой по имени София рассеивался и сцена прощания была формальным освобождением от этого болезненного сюжета. В ней не было места ни юмору, ни эмоциям, ни горечи — только холодный ветер свободы. Но Дэвид — Круз, прямо как наши отечественные Митьки, никого не хочет убивать. Кроме себя — раз это единственный выход. На крыше небоскреба разыгрывается не компьютерная партия — рвутся живые связи. «Он же нереальный», — говорит один персонаж, зловещий изобретатель сонного бессмертия. «Сам нереальный!» — парирует виртуальный психиатр, который помог Дэвиду найти себя. Самое смешное, что эти два клоуна — живые. А реальные они или нет — это вопрос точки зрения. Круз тут действительно играет не двадцатипятилетнего мальчишку, у которого все впереди, несмотря на прошедшие двести лет. У Дэвида все позади. И все, что позади, для него, что бы ни случилось дальше, останется реальным, хотя и было, как выяснилось, фальшью. «Посмотри на нас, — говорит Дэвид на прощание Софии, — я заморожен, а ты мертва. Смешно. Но я люблю тебя. Ничего, встретимся в другой жизни. Когда будем кошками».

Усталый шаман

«Без сна» можно назвать одновременно и лучшим, и худшим фильмом Дарио Ардженто за последние десять лет. Лучшим — потому что режиссер после малоудачных исканий вернулся к прежнему брутальному стилю и вновь снял стопроцентное giallo со всеми полагающимися элементами — с Человеком-без-лица, спектаклями-убийствами, артизацией смерти и сюрреалистически снятыми улицами Турина, на которых Магритт встречается с М.К.Эшером. Худшим — потому что фильм целиком состоит из автоцитат и самоповторов.

Впрочем, и раньше картины Ардженто критики либо принимали почти безоговорочно, либо столь же безоговорочно отвергали. Последние десять лет чаще случалось второе. Мало кто из писавших о «Травме», «Синдроме Стендаля» и «Призраке оперы» мог скрыть свое разочарование; и мысль о том, что от прежнего «Висконти насилия» осталась лишь бледная тень, читалась между строк так явно, что стала практически аксиомой. Любопытно, что чаще всего такие утверждения звучали в Америке и в России, в то время как итальянские и французские критики относились к этим картинам более лояльно.

Это неудивительно. Америка, как и Россия, познакомилась с итальянским хоррором довольно поздно — в 90-е годы. У наиболее продвинутой части американских киноманов знакомство с неизвестным ранее мощным пластом жанрового кинематографа вызвало нечто вроде эстетического шока, а также серьезную коррекцию приоритетов; имя Ардженто — как единственного живого классика жанра — стало чем-то вроде символа, опознавательного знака этого процесса. В поклонники режиссера поспешили записаться такие разные персонажи, как Коппола и Тим Бёртон, Патрисия Аркетт и Мадонна; за последние пятнадцать лет было выпущено три полнометражных докумен-

«Без сна» ***(Non ho sonno)***

Авторы сценария **Дарио Ардженто, Франко Феррини, Карло Лукарелли**

Режиссер **Дарио Ардженто**

Оператор **Ронни Тейлор**

Художник **Массимо Антонелло Геленг**

Композиторы **Агостино Мараньоло, Массимо Моранте, Фабио Пиньятелли, Клаудио Симонетти**

В ролях: **Макс фон Сюдов, Стефано Дионизи, Кьяра Каселли, Габриеле Лавиа и другие**

Cecchi gori group Tiger Cinematografica, Medusa Produzione

Италия

2001

тальных фильма об Ардженто; картины «Кроваво-красный» и «Суспирия» стали восприниматься как квинтэссенция двух главных направлений итальянского фильма ужасов — соответственно, giallo и готики.

От Ардженто ждали нового «Кроваво-красного», а потому его фильмы 90-х вызывали, мягко говоря, недоумение. Они выглядели так, словно были сняты другим человеком. По сути, они были сделаны в другом жанре. Уже в «Синдроме Стендаля» Ардженто нарушил неписаный канон giallo, который сам когда-то установил, и открыл личность убийцы в первых же сценах фильма. Более того, «Синдром Стендаля» — экранизация[1], чем Ардженто никогда ранее не занимался.

В принципе, нет ничего удивительного в том, что разменявший шестой десяток режиссер снимает не так, как делал это в тридцать пять. Но для неофита, только вчера посмотревшего на видео «Суспирию», а завтра идущего в кино на «Призрак оперы», двадцать лет спрессовываются в два дня.

С другой стороны, последние фильмы Ардженто, действительно, изобиловали профессиональными промахами. Внезапно стало очевидно, что именитый режиссер не очень чувствует драматургию действия, слаб в работе с актерами, вяло выстраивает сцены, основанные на длительном диалоге, и даже не владеет саспенсом в его классическом, хичкоковском смысле — напряжением, вырастающим из двусмысленности ситуаций, в которых оказывается герой.

Как ни парадоксально, но ключ к пониманию этих слабостей нужно искать в том, что все 90-е он снимал свою дочь. Азия Ардженто — одна из самых знаменитых молодых актрис Италии, дважды получавшая итальянский «Оскар» — премию «Давид ди Донателло», — была едва ли не самой крупной звездой, когда-либо снимавшейся в фильмах Дарио Ардженто. Звезда-дочь, безусловно, заслуживала адекватного пространства для демонстрации своих драматических способностей, качественных диалогов и хорошей истории, желательно на основе успешного литературного произведения. И тогда режиссер-отец ступил на неведомую для себя территорию, обратившись сначала к психологическому триллеру американского образца, а затем к готической мелодраме.

Однако Ардженто никогда не был рассказчиком историй. Подобно многим мастерам итальянского хоррора, он является художником мощного и глубокого визионерского переживания, того алогичного, образно-чувственного акта познания, который Батай именовал «мистическим опытом», а Юнг (оказавший на Ардженто столь сильное влияние, что тот даже вывел его в одном из персонажей «Суспирии») — «первопереживанием». В кинематографе этого рода режиссер выступает в роли своеобразного шамана, а фильм походит на ритуал, погружающий зрителя в мистериальную атмосферу посредством кадров-иероглифов, архетипические образы и символы которых считываются подсознанием раньше, чем сознание расшифрует их формальный смысл.

Вот как описывал Ардженто процесс создания своих фильмов: «Я работаю сюрреалистически, будто в трансе. Когда я заканчиваю картину, то всегда удивляюсь вещам, которые вижу в ней. Я чувствую себя так, словно кто-то другой внушает мне идеи. Это как автоматическое письмо. Как шизофрения. Как будто у меня есть вторая душа». Все это напоминает шаманский опыт, описанный многими исследователями, от Фрэзера до Маккены. (К примеру, шаман часто убежден, что имеет две души: одну собственную, другую — духа, который говорит его устами.)

Подобная практика не имеет никакого отношения к психологическому, актерскому кино. Понять такие фильмы, как «Суспирия» или «Инферно», исходя из повествовательных категорий, невозможно. Для зрителя, чуждого юнгианского participation mystique[2], они останутся набором странных сцен, связанных невразумительным сюжетом. И наоборот, художник-визионер обречен демонстрировать абсолютную беспомощность во всем, что касается законов нарратива, психологической достоверности и актерской игры. Что и доказывают фильмы с Азией Ардженто.

Вместе с тем, Ардженто — коммерческий режиссер и продюсер, владелец собственной студии, тонко чувствующий настроение аудитории. В свое время он предугадал грядущую моду на «бульварные» сюжеты из XIX века в духе Гастона Леру и Эдгара Уоллеса, и спродюсированная им в 1997 году «Восковая мас-

---

[1] В основе «Синдрома Стендаля» — одноименный роман Грациеллы Маджерини.

[2] Participation mystique (*фр.*) — мистическая партиципация (соучастие). — *Прим. ред.*

ка» оказалась первой ласточкой в потоке неоготики, которая сегодня представлена в нашем прокате фильмами «Бельфегор», «Из ада» и «Видок». Еще он по первой профессии кинокритик, а потому, вероятно, относится к мнению бывших коллег с большей степенью доверия, чем это свойственно другим постановщикам.

Как бы то ни было, но «Без сна» выглядит так, словно его автор вознамерился снять образцово-показательный «фильм Ардженто», причем строго по науке, как учат в солидных киноизданиях. Впервые за последние десять лет в титрах отсутствует имя Азии Ардженто, зато есть сакраментальная группа «Гоблин» (ее члены не собирались вместе с 1982 года) и обладатель «Оскара» оператор Ронни Тейлор, некогда поразивший зрителей «Оперы» головокружительными пируэтами камеры, имитировавшей полет ворона.

Процесс создания этого фильма Ардженто описывает уже не в трансцендентных, а в музыкально-архитектурных терминах. «Снимать триллер — это как сочинять симфонию. Крещендо, потом спокойная, медленная часть, потом снова эмоциональный взрыв... Еще это похоже на здание с множеством комнат. Вы должны посетить все комнаты и тогда будете иметь представление о самом здании, которое и является фильмом».

Такое описание уже не напоминает мистический опыт шамана. Скорее речь идет о сознательной имитации, конструировании этого опыта при помощи хорошо отработанных приемов и средств. Это подозрение усиливается, оттого что история поисков маньяка в современном Турине фактически является калькой снятого двадцать пять лет назад «Кроваво-красного». Совпадения недостаточно точны, чтобы фильм можно было назвать авторимейком, но и недостаточно случайны, чтобы его нельзя было рассматривать как замаскированную под триллер самопародию.

Вот некоторые параллели с «Кроваво-красным». 1) В прологе фильма показывается убийство, совершенное семнадцать лет назад. От него тянутся нити в наши дни. 2) Ключом к разгадке является пустующая старинная вилла, где спрятана важная улика. 3) Убийца вдохновляется детской считалочкой (сочиненной, кстати, Азией Ардженто). 4) В сценах убийств маньяк использует механическую куклу. 5) Ложный финал, основанный на том, что один из персонажей берет вину на себя. В «Кроваво-красном» это был сын, пытавшийся защитить мать-убийцу. В «Без сна» — отец, защищающий маньяка-сына. Сознательная зеркальность ситуации подчеркивается тем, что в обоих фильмах «ложного убийцу» играет один актер — Габриеле Лавиа. В «Кроваво-красном» он играл сына, в «Без сна» — отца.

В этом списке параллелей речь идет только о событийных совпадениях; музыкальные и визуальные цитаты даже трудно сосчитать. К примеру, сцена утопления девушки-«кошки» очень напоминает эпизод с убийством писательницы из «Кроваво-красного» и даже снята в тех же ракурсах.

Как во всех ранних фильмах Ардженто, в «Без сна» имеется кадр откровенно иероглифического характера — причудливый, сюрреалистический образ, регулярно повторяющийся в воспоминаниях героя. От его правильной «расшифровки» зависит смысл всего «текста» — то есть разгадка тайны. В данном случае это сцена убийства матери, которую герой видел, будучи ребенком, и во время которой слышал некий странный, ни на что не похожий звук, издаваемый убийцей.

Ощущение пародийности фильма усиливают и образы главных героев, ведущих расследование. Один из них — полицейский комиссар на пенсии (Макс фон Сюдов), страдающий склерозом и пытающийся расследовать свое старое дело, о котором он уже почти ничего не помнит. Другой — юный официант из китайского ресторана (Стефано Дионисси), далекий от работы сыщика. «Мы с тобой отличная команда, — говорит старый комиссар своему невольному напарнику. — Ты что-то слышал, но не знаешь что. Я что-то знаю, но не помню что».

Не прячется ли в этой шутке горькая ирония Ардженто по отношению к самому себе — усталому шаману, утратившему дар мистического озарения; вынужденному вспоминать старые приемы и имитировать себя молодого? Впрочем, как говорил Хичкок, имитация самого себя называется стилем. И с этой точки зрения, со стилем Ардженто все в порядке. В смысле — он есть. Поклонники будут довольны.

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Я вспоминаю...

«Возвращение»

Автор сценария, режиссер, оператор **С.Быченко**

НЭЦКИ

Россия

2001

Тот самый длинный день в году
С его прекрасною погодой
Нам выдал общую беду
На всех, на все четыре года...

Все воспоминания детей войны в чем-то похожи: голод, холод, нищета, домашний неуют, улица — дом родной. И какая-то веселая отвага наперекор всему. Словно и не было беды. Была только смелость — смелость жить.

И еще в этих воспоминаниях всегда есть краешек взрослой жизни, иногда непонятной, запретной, иногда самой важной, огромной, которая словно защищает тебя.

Крохотная одночастевка молодой, но уже известной своими первыми работами документалистки Светланы Быченко «Возвращение» состоит из военной хроники улиц Москвы, сегодняшних съемок ветеранов на праздниках Победы и закадрового рассказа неизвестного человека, бывшего военного мальчика, который вспоминает годы войны и историю своих соседей по коммунальной квартире — дяди Коли и тети Люси. Быченко соединяет реальное и выдуманное, общее и частное. Текст своим низким, глуховатым голосом, словно осипшим от жизненных передряг, читает Алексей Петренко.

Как будто нетипичная история. И не история верной жены. И не история жены неверной. А какая-то другая, запутанная драма. Женщина получила в начале войны извещение о гибели мужа на фронте, позже полюбила и вышла замуж за другого. Тоже воевавшего. Безногого. За дядю Колю. А в конце войны пришла телеграмма: «Возвращаюсь с Победой. Твой муж Виктор». И дядя Коля ушел из дому навсегда. Ликование Победы сцепилось с личной драмой в смертельный узел.

Светлана Быченко складывает неизвестное как известное, частное

как общее. Мы ничего не узнаем ни о мужчине, мальчике из бывшей коммунальной квартиры, который севшим, словно от горя, голосом рассказывает за кадром о военных годах, о дяде Коле и тете Люсе. Да и они сами, дядя Коля и тетя Люся, придуманы режиссером. Однако документальные кадры, совершенно посторонние придуманной истории, оказываются крепче крепкого с ней связаны. В изображении — железные заграждения, надолбы, машина едет по пустой заснеженной улице, кто-то несет елку, закутавшись от холода в грубый платок, стылые мосты висят над городской речкой.

И мужчина за кадром рассказывает: «Дядя Коля появился в нашей коммунальной квартире зимой 43-го года. У него не было ног. Но он был мой лучший друг. Я знал, что он совершил подвиг. И что он очень любил тетю Люсю. Он сделал ей туфли. Он дарил ей цветы. Где он их брал зимой, в войну? Наша коммуналка не выжила бы, если бы не дядя Коля...»

А потом хроника Дня Победы. По радио: «...установить День Победы 9 мая, день всенародного торжества...» Победный салют. Тридцать залпов из тысячи орудий. Ликование. Толпа людей на улицах. Толпа, которая стала народом.

И — телеграмма, пришедшая в коммуналку. «Возвращаюсь с Победой. Твой муж Виктор»... И дядя Коля ушел из дому навсегда. «Я искал его и не находил». И тетя Люся уехала с мужем в другой город. Как же было бросить безногого и, наверное, любимого дядю Колю? И как же было не вернуться к мужу, который пришел с Победой?!

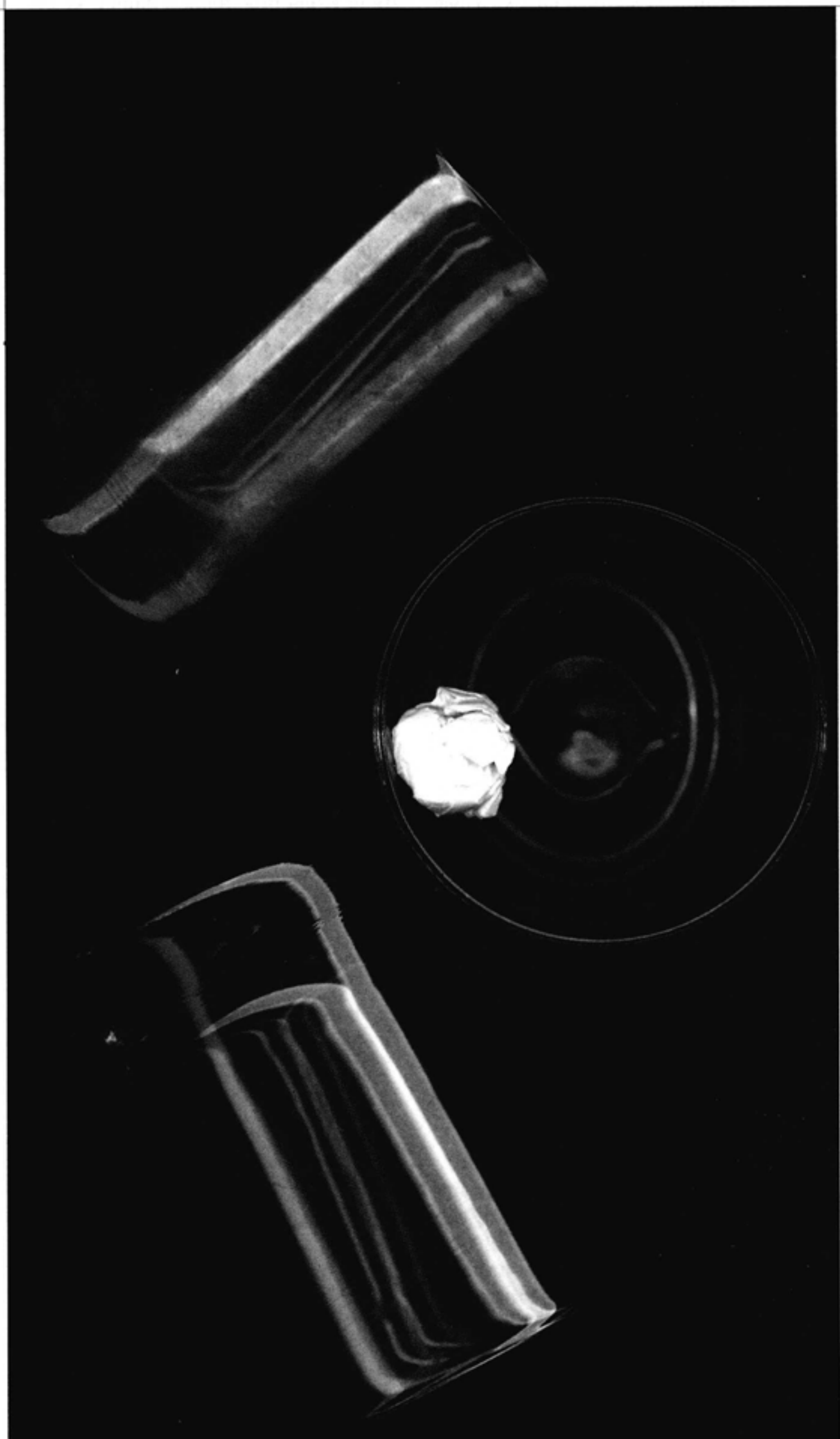
А в цвете, в хронике сегодняшних дней на встрече с ветеранами стоит отдельно как-то, одиноко, растерянно солдат с полным иконостасом орденов и медалей на груди и застенчиво прячет за спиной букет цветов. Наверное, хотел кого-то встретить и не встретил. И так похож этот неизвестный солдат на неизвестного дядю Колю. И на мужа Виктора, возвратившегося с Победой.

Соединив подлинную хронику и игровую, придуманную историю, Светлана Быченко приблизила к самому сердцу то, что всегда считалось теорией, эстетическим смыслом жанра трагедии. Судьба человеческая — судьба народная. Выдуманные дядя Коля и тетя Люся стали настоящими, документальными. Ведь сколько мы знали таких или похожих историй в войну. Сколько было таких или похожих дядей и тетей.

Реальная же хроника военных лет в фильме, общая военная жизнь с ее постоянным неуютом и тревогой стали словно частной жизнью. Документальная жизнь страны смотрится как личная драма.

Ах, война, что ж ты сделала, подлая...

К О М М Е Н Т А Р И И



Дизайн Д.Демского

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ

Игра в наперсток

Если и писать что-то, то прикладное — списки, уставы, поздравительные открытки. Поза задумчивого письменного рассуждения кажется неестественной. В желании высказаться есть что-то истероидное. А я никого не хочу ни убеждать, ни учить — у меня вообще нет желания высказываться. Режиссура, как ни странно, занятие скорее молчаливых людей. Вопрос: «А что вы хотели сказать?» — вряд ли стоит адресовать режиссеру. Режиссер ничего не хочет сказать, не должен хотеть. Хотел бы, наверное, сказал кому-нибудь, а то молчит и, молча, мотается в поисках денег.

Мотается, потому что хочет что-то делать и даже сделать. Сделать — в смысле завершить выращивание вещи и отделить себя от нее, а делать — значит находиться в процессе той особой жизнедеятельности, которая только и создает у режиссера чувство или ощущение жизни. Более жизненной жизни, чем обычная — вне жизнедеятельности. Процесс создания более остр и чувствен, чем процесс потребления или восприятия. Господь наверняка испытывал наслаждение, создавая, и, видимо, сам в этот момент испытывал-переживал собственное существование. Возможно, позже, по логике созидания, у него возникала необходимость отделить себя от собственного произведения. Возможно, именно в этот момент произведение впервые испытало чувство оставленности создателем и у произведения возникло желание укорить его за то, что он от своего произведения отвернулся.

Создатель единственного творения переживает особенно сложную творческую ситуацию: он не может расстаться со своим творением и взяться за следующее — он, как режиссер, вынужденный всегда создавать одну картину без возможности что-либо переснять.

Цель автора (режиссер — частный случай) — создавать иллюзорные миры, доверяя в основном своему чувству уместности, чувству композиции. Этическое, разумное, доброе, полезное подчинены лишь ощущению гармонии вещи, часто неустойчивой и зыбкой.

Кино не скульптура, а цветной и шумный мыльный пузырь, который надо еще запихнуть в ограниченное пространство-время так, чтоб он не лопнул. Фильм ведет себя, как пузырь, даже после того как он сделан. Он дрожит и блестит то меньше, то больше, иногда усыхает.

Кино — это прежде всего то, чего никогда не было. Я не написал: «И никогда не будет», потому что вымышленное часто материализуется и начинает существовать на самом деле. В этом прелесть — многие платят деньги, чтобы посмотреть на то, чего не было, об этом снимают множество телепрограмм, а люди, принимавшие участие в этом, делаются суперзвездами, и чем больше людей хо-

тят снова увидеть то, чего не было, тем больше платят денег тому, кто может сделать это «не было» зримым.

Кто помнит, как выглядели президенты во времена Хамфри Богарта или Чаплина? Рузвельта я еще воспроизвожу в памяти, а с Труменом — уже проблемы.

Есть еще немалый соблазн поменяться местами и реальную собственную жизнь представлять как кино — как то, чего не было. Потому что в том, что было, часто есть неприятная необратимость, безвариантность, неизбежность задним числом. А если перевести эту неизбежность на язык кино, сделать фильмом, то тяжеловесность исчезает, исчезает трагизм. Кино за сто лет сделало человечеству прекрасную инъекцию — научило иногда воспринимать свою жизнь, как кино, как вымысел, как ненастоящую реальность, это дает надежду, что за экраном или на улице, в другом пространстве — есть настоящая.

Восприятие жизни как кино не могло не изменить традиционную картину: жизненный путь — один, итог (естественно) — один, загробная жизнь как бесконечная во времени и неизменная расплата за посюстороннюю. Кино точно что-то сделало с традиционным религиозным мироощущением.

По экранам ходит все меньше людей — ходят прекрасные программы, снабженные достойными телами, необходимой харизмой, психологией — в необходимом количестве, бессмертием или болезненным умиранием. Они же начинают населять и жизнь. Ведь не кино копирует жизнь, а жизнь — кино, больше, чем литературу. Мир наполняется экспериментальными моделями в виде реальных Харрисона Форда, Гвинет Пэлтроу и других. Обыденность и невзрачность стесняются сами себя, не считают свою жизнь жизнью.

Люди и так меняются — человек меняется все быстрее и быстрее, он уже совсем не такой, как десять или двадцать лет назад, он по-другому чувствует и мыслит — а кино, которое делается этим быстро меняющимся человеком, фиксирует эти изменения и придает им устойчивую форму. Приемлемость или уместность в реальности той или иной утвердившейся в том числе и с помощью кино внешней формы часто важнее полезного, доброго и вечного.

Кино, которое мимикрирует под реальность, простительно. Жизнь, мимикрирующая под кино (я имею в виду не внешность «как в кино»), — несказанная пошлость. Если так пойдет, то киножизнь будет свободнее, вариативнее и объемнее реальности.

Реальность сегодня целенаправленно формируется огромным количеством людей. И на всех этих людях (себя в их число не включаю, потому что я *не занят производством реальности*) лежит огромная ответственность за неидеальный эстетический результат их пчелиных роевых усилий. Но как члены роя они лишены чувства личной ответственности — у роя ответственности нет — у муравейника или улья нет разума, он живет по законам самоорганизующегося хаоса. Остается надеяться лишь на то, что у творца всех муравейников и всего муравейника есть ответственность за его творение, зажившее своей собственной жизнью.

Миллионы дилетантов пытаются превратить жизнь в фильм. Маниакальное желание японских туристов, стоящих в авангарде цивилизации, снимать вообще все объясняется присущим цивилизации новым инстинктом недоверия к сетчатке — то, что увидено глазом, не существует, пока не доверено другому, объективному, нечеловеческому носителю.

Жизнь делается филиалом кинематографа. Люмьеровский поезд въехал в настоящую жизнь, и публика недаром стала разбегаться — так как он не прибыл, не остановился, а продолжает свое движение, экранизируя реальность и превращая в иллюзию каждую точку освоенного, пройденного им реального пространства.

В моей сакрализации, или демонизации, кино есть игра, но эта игра в настоящее-ненастоящее, в было-не было, есть-нет, будет-не будет и есть существо профессии.

Прочел в газете о создании самообучающегося робота-андроида, питающегося белком (его кормили слизняками). Робот наделен инстинктом самосохранения и в чем-то еще — базовой элементарной психологией.

Проблема сегодняшней антропологической ситуации в том, что человек в своем развитии стремительно идет навстречу подобному роботу, и кино как организующая восприятие и мышление матрица делает огромную работу в этом направлении.

Кино способствует утрате традиционно человеческого.

В недалекой перспективе перед человечеством встанет вопрос по определению человеческого заново — в выделении человеческого из суммы технологий — информационных, социальных, психологических, микробиологических и т.п.

Кино разрушает традиционного человека, но одновременно перед ним, так же как перед любым искусством и любым синтетическим гуманитарным знанием, стоит задача по написанию человека заново.

Кто-то сказал, что сейчас искусство вытесняется дизайном. Комбинация получается странная — дизайн делается все изощреннее, а все художественное — проще и проще. То есть в дизайне все больше нюансов — причем не декоративных, а смысловых, объект дизайнируется, прежде всего, как семантический. Дизайнерский объект похож на паука, висит в густой сети всяких коннотационых денотационных связей.

Искусство всегда приспосабливается к идиотизму своего времени. Можно надеяться, что и в эпоху этой новой элементарности выживет. Бог знает, как ее назвать. Неоархаизм? Силиконовый век? Каменный? Бронзовый? Железный?

Смысл в сегодняшнем искусстве должен являться в виде монолитного, емкого, одноместно потребляемого образа — он усваивается одним глотком, а не в результате разжевывания.

Образ должен быть похожим на устрицу, а не на котлету — устрица обтекаема, она скользит по пищеводу, она монолитна, а не слеплена из сложносоставленного фарша.

Кино — это всегда обман, манипуляция зрителем, в конечном счете это игра в наперсток. Поэтому я с недоверием отношусь к нудным девелопментам, скрипт докторингу, фокус-группам и всякому такому. Не могут люди с серьезными лицами обсуждать часами игру в наперсток. Представляю худсовет лохотронщиков. Да, конечно, правила есть, но даже если бы по игре в наперсток выпустили такое же количество руководств, как по сценарному мастерству в США (в любом книжном магазине минимум три полки от стены до стены), все равно это полусерьезно, это надувательство, это жульничество, подмигивание, передергивание и все другие слова, которые приближаются к слову «артистизм». Кино всегда показывают в темноте. Перед тем как начать, свет гасят. Свет в помещении гасят, когда занимаются сексом или когда вызывают духов на спиритических сеансах. Либо просто для того, чтобы заснуть и в результате видеть сны.

Все это занятия, которые происходят в темноте. Кино среди них. Там ему и место.

З О Н А O P U S P O S T H

ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

Музыка res facta

Кажется вполне уместным вопрос: а разве музыка не является искусством по определению и разве может она быть чем-то иным, кроме искусства? Однако этот вопрос есть не что иное, как проявление оптической иллюзии, изначально присущей современному историческому взгляду и заставляющей видеть искусство во многом из того, что им не является. Для нас музыка являет себя как искусство, и на этом основании мы начинаем воспринимать музыку других культур и эпох как искусство, ибо попросту не можем представить себе ее иного бытования. Это несколько напоминает печальную ситуацию царя Мидаса, выпросившего у богов дар, благодаря которому все, к чему бы он ни прикасался, тут же превращалось в золото. Подобно прикосновению царя Мидаса современный исторический взгляд превращает в искусство любое проявление музыки, на которое только устремляет свое усилие. А вместе с тем искусство — лишь один из возможных способов, которыми музыка может являть себя.

Об этом свидетельствует хотя бы уже сам факт наличия таких понятий, как музыка res facta или opus-музыка. Ведь термин «музыка res facta» был введен, чтобы отделить способ, которым музыка начала являть себя с XI века, от более раннего способа. Другими словами, термин «музыка res facta» был призван отделить новую композиторскую музыку от старой музыки, то есть от григорианской певческой традиции. Термин «res facta» можно рассматривать не только как указание на самое существо композиторской музыки, но одновременно и как указание на то, чего нет и не может быть в григорианской традиции по самой ее природе. Исходя из такого отрицательного применения термина, можно заключить, что в григорианике нет и не должно быть ничего сделанного, искусственного, искусного, а следовательно, и искусства как такового. В отличие от композиторской музыки res facta григорианская традиция представляет собой не область рукотворности и сделанности, то есть не область искусства, но нерукотворную область священного, существующую помимо человека и его усилий. Именно ее мы определим термином «сакральное пространство».

Сейчас мы не будем вдаваться в подробное рассмотрение этого понятия,

---

Владимир Мартынов — композитор, автор музыки к фильмам «Слово для защиты», «Поворот», «Юность Петра», «В начале славных дел», «Холодное лето пятьдесят третьего...», «Русский бунт» и к мультипликационным фильмам «Дом, который построил Джек», «Чудеса в решете» и другим. Автор книги «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси», «Пения, игры и молитва в древнерусской богослужебной певческой системе», «История богослужебного пения». Автор ораторий «Апокалипсис» и «Плач Иеремии», положенных в основу спектаклей Ю.Любимова и А.Васильева. В «Искусстве кино» публикуется впервые.

которое может являть себя как литургическое пространство богослужения, как пространство аскетического подвига, молитвы или как иконографическое пространство. Нас будет интересовать лишь то, что его конкретное проявление — это мелодическое пространство григорианской певческой традиции, а также то, чем именно отличается сакральное пространство григорианики от пространства искусства, являющего себя в композиторской музыке res facta.

Краеугольным понятием, размежевывающим сакральное пространство с пространством искусства, является понятие произведения или вещи. Уже в самом наличии идеи вещи таится непреодолимое препятствие на пути к пониманию природы сакрального пространства, ибо это не некое ньютоновское вместилище вещей, но место присутствия сакрального самого по себе. Когда мы говорим о мелосе григорианской певческой традиции, то особое внимание следует обратить на то, что отдельные песнопения, образующие сакральное мелодическое пространство, ни в коем случае не могут рассматриваться как вещи или произведения. Каждое григорианское песнопение — будь то антифон из Антифонария или интроитус из Градуала — представляет собой лишь следствие пространственной неоднородности, лишь местное нарушение пространственной метрики. Здесь уместнее говорить о внутреннем напряжении, сгущении, конденсации или же о складке самого пространства. Но, быть может, лучше всего в данном случае подходит сравнение отдельно взятого песнопения с волной. Тогда всю сумму григорианских песнопений можно уподобить бесчисленным волнам, бегущим по поверхности моря. Среди них нет ни одной одинаковой, но вместе с тем каждая волна входит в целое с остальными волнами, и все они принадлежат единому водному пространству, образующему море.

Подобно тому как вода образует пространство моря, присутствие сакрального образует сакральное пространство. И подобно тому как опытный серфингист, «оседлав» волну, получает возможность скользить по поверхности моря, так и человек, пропевающий какое-либо григорианское песнопение, является «здесь и сейчас» причастным всей полноте сакрального пространства, образуемого григорианским мелосом. Человек реально оказывается в месте присутствия сакрального и сам становится реально присутствующим в сакральном.

Идея вещи разрушает идею присутствия в сакральном. Вещь можно рассматривать как результат затвердения, окаменения, овеществления пространственной волны сакрального мелоса. Овеществленная волна теряет присущую ей ранее текучесть и прозрачность, становясь самодовлеющей вещью в пространстве. Но вещь — это не пространство, и если мы говорим о пространстве сакральном и о присутствии в нем человека, то для него вещь не является местом его присутствия в сакральном, ибо она уже занимает это место. Однако хотя вещь сама по себе и не может служить человеку местом его реального присутствия в сакральном, но самим своим наличием она может служить обозначением, символом или презентацией места, в котором сакральное присутствует.

Реальное пребывание человека в сакральном пространстве с появлением вещи подменяется указанием на сакральное, с этого-то указания и начинается искусство как таковое. Собственно говоря, сущность искусства заключается именно в том, что оно указывает на некую реальность, само этой реальностью не являясь. Произведение, как и вещь, не обладает сакральной реальностью, но оно и не должно ею быть, ибо его цель — другое, а именно — передача и выражение сакральной реальности. С появлением вещи-произведения образуется новый модус реальности, или новая художественная реальность передачи и выражения, то есть реальность искусства. Так сакральное пространство григорианского мелодизма уступает место художественному пространству, или пространству искусства, постепенно пробивающемуся в ранних органумах — этих первых образцах музыки res facta.

С позиции сакрального пространства пространство искусства неизбежно должно представляться неким иллюзорным образованием, некоей искусственной надстройкой над реально существующим, некоей виртуальной реальностью. Эта искусственность и эта виртуальность приводят к

усложнению взаимоотношений человека с самой реальностью, и фокусной точкой этих взаимоотношений опять-таки является произведение, по отношению к которому человек может выполнять разные функции — создателя и пользователя. Именно здесь зарождается симбиоз «автор — слушатель», со временем перерастающий в проблему «композитор — публика». Ничего подобного не может быть в условиях сакрального пространства. Оно существует вне и помимо человека, а потому не может быть ни создано, ни использовано, но может стать лишь событием пребывания в сакральном. Человек может быть неким прозрачным проводником или медиумом, дающим сакральному пространству место в себе и тем самым в него входящим. Вот почему сакральное пространство григорианского мелоса в своем реальном бытии устной традиции не знает ни автора, ни слушателя, ибо как потенциальная возможность авторства, подспудно таящаяся в клиросном певчем, так и потенциальная возможность слушательского наслаждения, подспудно таящаяся в молящемся прихожанине, нейтрализуются реальным пребыванием в сакральном, реальность которого уже не нуждается ни в каком обозначении, ни в какой передаче и ни в каком выражении, а стало быть, не нуждается в самом механизме художественности и искусства. Таким образом, перерождение сакрального пространства в пространство искусства совершается тогда, когда реальное, онтологическое пребывание в сакральном подменяется переживанием сакрального, и именно тогда, когда на исторической сцене появляется человек переживающий.

Переход от григорианской музыки к композиторской — это не одномоментное событие, но длительный и сложный процесс становления пространства искусства, протекающий параллельно с отмиранием сакрального пространства.

Характерно, что сам факт отличия композиторской музыки от григорианской по-настоящему был осознан и отрефлектирован на фундаментальном теоретическом уровне достаточно поздно. Термин «музыка res facta», обозначающий «сделанную», композиторскую музыку, был введен Иоанном Танкторисом только в XV веке, это, действительно, достаточно запоздалый момент для осознания совершившегося факта, если учесть, что в качестве реального явления музыка res facta заявила о себе как минимум в XII веке. Такое запоздалое осознание можно отчасти объяснить характерной амбивалентностью, присущей музыкальной практике XII—XVI веков. Мало сказать, что со времени Перотина и вплоть до времени Палестрины и Орландо Лассо музыка находилась в силовом поле сакрального пространства. Правильнее было бы утверждать, что вся музыка, созданная в этот период, одновременно существует в двух пространствах: в сакральном и в пространстве искусства. Именно это обстоятельство порождает удивительную ситуацию, при которой принцип онтологического присутствия в сакральном парадоксальным образом сочетается с принципом переживания и того уникального статуса существования музыки res facta, который не может быть ни полностью воспроизведен в наше время, ни полностью осмыслен нами, привыкшими любое проявление музыки рассматривать как искусство.

Пространством искусства музыка может стать только после полного и окончательного разрыва с принципом онтологического пребывания в сакральном, а для такого разрыва необходимо возникновение принципиально нового места и принципиально новой ситуации протекания музыкального процесса. Этим новым местом и этой новой ситуацией становится оперное представление. Опера — это нечто гораздо большее, чем просто новая музыкальная форма или новый жанр. Опера — это основополагающая парадигма всей западноевропейской музыки Нового времени. Само слово «опера» — «opera» — есть не что иное, как множественное число от слова «opus», и поэтому его можно истолковать как opus opus'ов, как произведение произведений, как музыку музык, а еще точнее, как некую исходную данность opus-музыки. В оперном представлении осуществляется полный разрыв с принципом онтологического пребывания в сакральном, ибо оно есть прежде всего именно представление чего-то, но никак не пребывание в чем-то. В отличие от полифонической мессы XV—XVI веков, которая всегда является тем, чем она явля-

ется, то есть неотъемлемой частью богослужения, оперное представление — нечто иное. Оно представляет некую мифическую, историческую или бытовую ситуацию, причем весь фокус заключается в том, что, не будучи ни одной из этих ситуаций, оперное представление является ситуацией представления этих ситуаций.

Все сказанное об оперном представлении в целом можно отнести и к музыке в опере, и к музыке, порожденной принципом оперы, а стало быть, и ко всей западноевропейской музыке Нового времени. Музыка становится ситуацией представления, она начинает выражать нечто, у нее появляется содержание, которое выражается через форму, музыка превращается в «язык чувств». Композитор выражает свои переживания в форме произведения, слушатель переживает выраженное композитором в процессе прослушивания произведения — таким образом, музыка становится полем деятельности человека переживающего, пришедшего на смену человеку пребывающему, в результате чего она окончательно и бесповоротно превращается из сакрального пространства в пространство искусства.

Когда мы говорим о полном разрыве с принципом онтологического пребывания в сакральном, то речь должна идти не только о пребывании в сакральном, но о самом принципе онтологического пребывания. Когда танец — павана или гальярда — становится инструментальной пьесой, предназначенной для прослушивания, то он перестает быть ситуацией танца, в которой пребывает танцующий человек, и превращается в ситуацию выражения и переживания ситуации танца, исключающую факт реального танца. Превращение танца из ситуации пребывания в ситуацию переживания означает изъятие танца из реального жизненного потока. И это неизбежно приводит к тому, что изъятое должно занять какое-то новое место в реальности, получить новый статус существования, которым становится статус произведения или opus'a. Обобщенно говоря, произведение есть то, что, будучи изъято из жизни, представляет жизнь, изображает жизнь, повествует о жизни, и в этом смысле возникает на первый взгляд странный, но вполне оправданный вопрос: можно ли говорить о статусе произведения в музыкальной практике до появления оперы и оперного принципа? Можно ли рассматривать мессы Дюфаи и Окегема как «полноценные» произведения? Этого вопроса мы не будем касаться, сейчас необходимо подчеркнуть лишь то, что с понятием «произведение», или «opus», неразрывно связано другое — «публикация».

САМО СОБОЙ НЕ РАЗУМЕЕТСЯ

ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ

Вам нарезать или куском?

Мне нарезать! — таков типичный ответ современника.

И не то что современник не мог бы нарезать «своими руками» (еще как мог бы — и на-, и зарезать!)... просто, если сами предлагают — пусть нарежут.

По эстетике переходного (от одного века к другому) периода не существует пока крупных исследований, однако некоторые ее составляющие уже описаны или хотя бы названы в искусствоведческой литературе. И даже если иногда нам кажется, что разительных перемен в восприятии искусства не произошло, что «все идет по плану», эстетические координаты уже смещены, причем почти полностью. И эстетика нового времени смещение это зафиксировала. Правда, не всегда отдавая себе отчет в том, как быть дальше — при смещенных-то эстетических координатах... Потому что «поколение Х» (так с тяжелой канадской руки Дугласа Копленда, автора написанной в начале 90-х годов одноименной книги, принято называть поколение 90-х) без конца сбивает с толку авторов эстетических трактатов: именно тем и сбивает, что оказывается совершенно непредсказуемым. А ведь это относительно него выстраиваются эстетические координаты будущего.

Одна из этих координат — о ней и пойдет речь — устремлена к упрощению процесса пищеварения, независимо от того, какого рода пища (гастрономическая или духовная) имеется в виду. На рубеже эпох стало принято жить, «щадя живот свой» — любая пища должна быть, прежде всего, хорошо измельченной. «Куски» нынче не в почете: они долго перевариваются. Между тем времени мало как никогда: не забудьте, что надо успеть «умереть молодым»! Перед прошлыми поколениями эта задача с такой остротой не стояла.

Кто-то хорошо пошутил (настолько хорошо, что шутка мгновенно ушла в народ и имя автора забылось): все беды современного человека начались с радиоприемника, ибо именно радиоприемник впервые дал возможность «менять волны». То есть прыгать из одной передачи в другую, в течение одного и того же короткого промежутка времени умудряясь находиться в двух и более «пространствах», ни в каком из них особенно подолгу не задерживаясь — ведь на *каждой* волне в *каждый* данный момент что-то происходит! И если не-

---

Евгений Клюев (род. 1954) — литературовед, журналист. Окончил Тверской государственный университет по специальности «русский язык и литература». В 1992—1993 годы — главный редактор газеты «Миссия», в 1993—1996 — декан факультета журналистики Университета Российской академии образования. С 1996 года живет в Дании. Консультант Службы интеграции по вопросам обучения датскому языку. Публиковал стихи, новеллы, сказки в периодике и отдельных изданиях. Роман «Книга теней» номинирован на премию «Букер»-97. В «Искусстве кино» публикуется впервые.

множко пожертвовать так называемой полнотой восприятия — например, со скоростью света гоняя движок туда-сюда! — то можно исхитриться прослушать сразу две передачи в одно и то же время! Конечно, не целиком прослушать, но это мелочь: две-передачи-не-целиком в любом случае лучше, чем одна-целиком!

Поставщики всех видов пищи оценили гениальность данной максимы не сразу: потребовалось довольно продолжительное время, чтобы *принцип ассортимента* был осознан как ведущий в сознании современника. Но в конце концов широкая презентация данного принципа была-таки осуществлена, причем блистательно: перед изумленным взором отечественного homo cenarens (человека кушающего) раскинули скатерть-самобранку под загадочным названием «шведский стол» — загадочным, прежде всего, для шведов, ранее и понятия не имевших, что открытие фуршета принадлежит им... а не французам, как они неправильно привыкли считать! Впрочем, в самой Швеции после этого открытия ничего не изменилось.

Зато в доперестроечной тогда еще России кое-что изменилось: Россия начала медленно приобщаться к международным нормам «потребления веществ» в соответствии с принципом ассортимента, вполне, кстати, соответствовавшим русской поговорке «всего понемножку». Это когда тебе кажется, что ты съел шведский-стол-в-целом — притом что на самом-то деле попробовал едва ли десятую часть блюд. Немало, между прочим, заплатив за такую пробу (спросите у экономистов!)... Хоть на первый взгляд и не так уж много...

Впрочем, ни значения «шведского стола», ни значения впоследствии появившихся у нас «Макдоналдсов» и прочих походных кухонь, также взявших на вооружение принцип ассортимента (мне-гамбургер-и-пирожок-с-яблоками-и-коктейль-пожалуйста... и-еще-кока-колу-и-картофель-фри-и-мороженое-пожалуйста... и-еще-десерт!), особенно преувеличивать не стоит. Привычка *схватить отовсюду по чуть-чуть* уже вполне сформировалась ко времени возникновения вышеупомянутых кухонь, поскольку жизнь так-таки набирала обороты и требовала не задерживаться. Бурный темп, бешеные скорости и безоглядная акселерация сделались признаками конца минующего века — об этом опять же можно прочитать у Дугласа Копленда в «Поколении Х». Или у француза Поля Вирильо, зафиксировавшего в своих книгах те же признаки переходной эпохи. Так что все, кто хотел угнаться за молодежью, должны были как следует поспешить.

При стремительно возрастающих возможностях выбора практически в любой области жизни такой признак человеческого мышления, как альтернативность, постепенно оказывался все менее востребован. Оно и понятно: любая альтернатива останавливает, вынуждая помедлить, прежде чем сделать выбор. Но вот как раз медлить-то нельзя было ни минуты — так что на изнурительные метания между двумя «или» (например, *или* классика — *или* рок) времени определенно не оставалось. Принцип ассортимента был понят буквально, то есть как в знаменитом анекдоте о деревенской старушке, впервые посетившей столичный ресторан: заказав все что положено, она, глядя в меню, добавила: «И одно пирожное в ассортименте!»

Такой прямой подход к ассортименту исключает «или — или», зато сильно стимулирует «и — и»: сознание практически любого отдельно взятого современника проявило способность перемолоть одновременно и классику, и джаз, и рок, и бардов, и все что угодно... Не следовало только бросать в мясорубку слишком большие куски.

Мы не то чтобы оказались неразборчивы — мы просто выбрали *сразу всё*.

Самые невоспитанные из искусствоведов, искусствоведы-грубияны, настаивают, что наше с вами сознание напоминает свалку. Более воспитанные утверждают, что сознание человека на рубеже веков организовано горизонтально, а не вертикально, как прежде. Прежде — это тогда, когда для нас еще существовала так называемая *иерархия ценностей* и мы понимали, что «Лунная соната», с одной стороны, и «Ромашки спрятались, поникли лютики», с другой — вещи разного масштаба. Или что одеколон «Чарли» (кажется, первый из появившихся в свое время «дорогих») и «Тройной» — вещи разного качества. Или что газета «Правда» и газета «Фигаро» — вещи разного направления. Или что блейзер и

спортивные тренажеры — вещи разного назначения. Как много мы понимали когда-то! А теперь, стало быть, «все перепуталось — и некому сказать, что, постепенно холодея, все перепуталось...»

Современное сознание есть не пирамида, но плоскость, на которой в линейной последовательности располагаются всевозможные «несоотносимости», и если кому-то из гуманистов эпохи Возрождения, помнится, казалось неуместным украшать роскошный черный плащ разноцветными клиньями, то человек современный проблему уместности решает радикально: *уместно все*. Человек современный легко позволяет себе взгромоздить компьютер на карельскую березу девятнадцатого столетия, прийти в церковь в шортах или, отложив в сторону томик Хулио Кортасара, передохнуть на «Байках из склепа». Это известные принципы постмодерна, и автор не претендует в данном случае на открытие.

Но что самое невероятное — современный человек при этом прав. Прав, потому что всевозможные «несоотносимости» оказываются вполне соотносимыми в его сознании. Прав, потому что сознание его организовано иначе, чем сознание его предшественников. Прав, потому что эстетические координаты, задававшие направление на протяжении последних десятилетий, больше не видны.

В искусствоведческой литературе часто можно встретить мысль о том, что культура прошлого на генетическом уровне уже полностью «прожита» человечеством. Что эта культура прошлого — в том числе и только что ушедшего от нас прошлого столетия! — воспринимается как наскальные надписи бесконечно далеких предков и современного человека не сильно впечатляет. Совсем по Лермонтову: «Мечты поэзии, создания искусства восторгом пламенным наш ум не шевелят»... Да и трудно им его «шевелить», когда Мона Лиза тинэйджеру знакома по изображению на пластиковом пакете с надписью «Sorry, Leonardo!», Гермес известен как название туалетной воды, а «портрет работы Пабло Пикассо» пришел из еще не отжившего свое подворотного шлягера. Пути приобщения к великому наследию стали иными... А как иначе? Смешно же, в самом деле, требовать почтения к пластиковому пакету! Тем более что Мона Лиза с пластикового пакета встроена уже не только (не столько?) в ряд «Сикстинская Мадонна» — «Даная» — «Девочка с персиками», но и в ряд «Спорткомплекс «Измайлово», «Kenzo», «Русское бистро» и... чего только не изображают и не пишут на пластиковых пакетах! А потом — бессмертное творение есть какое-никакое эстетическое переживание. Испытывать же эстетическое переживание на каждом шагу, без конца сталкиваясь с Моной Лизой в самых неожиданных местах («Опять эта Мона Лиза!»), мягко говоря, утомительно.

Культура прошлого остается культурой в прошлом. В настоящем культура прошлого превращается в одну из составляющих «повседневного ассортимента»: ее *великие произведения* оказываются лишь предметами в ряду других предметов (где-нибудь между куклой Барби, с одной стороны, и модемом — с другой), не лучше и не хуже, не значительнее и не незначительнее, а просто *такими же самыми предметами*. Иными словами, отдых на Канарах одного порядка с абонементом в Концертный зал Чайковского. Тем более что одно вовсе не существует за счет другого: на Канары можно слетать в промежутках между концертами.

Между прочим, те, кто берет высокий темп, со всей очевидностью успевают больше! И это не потому, что у них остается резерв времени, а потому, что «жизнь в темпе» не требует большой глубины проработки впечатлений. Для сравнения обратимся хоть к одной из самых «медленных» в мире старых культур — японской. Это она предполагала когда-то (не теперь!) невероятную глубину проработки любого впечатления. Отсюда бездонные по содержанию пятистрочные танки и трехстрочные хокку... Фрагменты действительности, на которых *надолго* остановлен взгляд. Отсюда и бесконечная во времени чайная церемония, настраивавшая на ритуальную неторопливость каждого действия. Но при таком темпе, конечно, рискуешь только и успеть, что прочесть *одно* трехстишие за *одной* чашкой чая в течение *одного дня*! Что для нас, конечно, маловато будет... а с другой стороны, даже и не очень понятно, как можно вообще

так долго читать три стихотворные строчки и пить чай такими маленькими глотками!

Отказавшись от старого темпа, мы вынуждены были отказаться как от прежних норм измерения, так и от «порций» прежней величины. Даже стихи стали казаться слишком длинными — за исключением разве одностиший Владимира Вишневского («О дай мне, дай мне, дай мне удлинитель!..»).

Психологи говорят, что у современного поколения весьма ограниченные запасы терпения и совсем короткая память. Если их ближайший предок, удивляясь себе самому, восклицал: «Все, что было не со мной, помню!», то теперь не вспомнишь, пожалуй, и подробностей собственной жизни двухмесячной давности. А уж что-нибудь вроде «перепросмотра» всей жизни, которому тщетно учат нас толтеки и Кастанеда, кажется и вовсе непосильной задачей. Какой там «перепросмотр», когда и на обычный просмотр — все равно чего! — терпения не хватает: так и хочется схватиться за телепульт и поглядеть «а где еще чего показывают». Кстати, о «кнопочной болезни» в Европе недавно даже заговорили всерьез, как о своего рода неврозе, предложив устранить телепульты из обихода современного человека. Имея в руках пульт, практически мало кто в силах противостоять искушению посмотреть сразу все программы по сразу всем каналам за один вечер!.. Это и назвали «кнопочной болезнью», приводящей к сбоям в механизме концентрации (обычно — к невозможности концентрации как таковой), а то и к полному расстройству внимания. Впрочем, о том, чтобы мы были здоровы и чтобы замеченные случаи «кнопочной болезни» не привели к «кнопочной эпидемии», есть кому позаботиться. Сами производители информации (в том числе и эстетической) идут нам навстречу, организуя духовный рацион в строгом соответствии с нашими потребностями.

Если сравнить телепрограмму пятнадцатилетней давности с сегодняшней, внимание останавливает не только обилие каналов, что само собой разумеется, но и обилие заголовков в колонках — знак сокращения времени, отводимого на каждую из передач в составе передач одного и того же канала. Фильм длиной в двадцать пять минут (чаще всего — результат «мелкой нарезки» сериала), пятнадцатиминутный сюжет в качестве целой передачи, новости за шестьдесят секунд — обычные явления.

Или если сравнить, как выглядела газетная полоса те же пятнадцать лет назад и как выглядит полоса современной газеты, различия вопиют: нынешняя газета в прямом смысле слова *пестрит* заголовками, ибо материалы стали ощутимо короче, а стало быть, и многочисленнее. Краткость — та самая, которая сестра таланта, — совсем затюкала бедного брата, и теперь какая-нибудь аналитическая статья, занимающая целую газетную полосу, большая редкость. Принцип расположения на полосе множества мелко нарезанных материалов в профессиональной среде журналистов даже получил специальное название — «окрошка». Информация размельчена до предела... следующее блюдо — пюре.

К тому же как телевидение, так и газета (и, разумеется, далеко не они одни) наконец сняли с себя обременительную обязанность следить за тем, чтобы «все тут красиво лежало»... вопросы организации целого сами по себе сделались излишними. Это когда-то, «в те баснословные года», тщательно следили за тем, чтобы *сразу* вслед за передачей о больных какой-нибудь неизлечимой болезнью не влепить в программу жизнеутверждающую французскую комедию: считалось необходимым обеспечивать *плавные* переходы от материала одного плана к материалу плана другого. Теперь об этом практически не думают. И не потому, что стали «жестокосердными», а потому, что просто сдались: упорядочить *такое* количество мелькающих один за другим сюжетов — это все равно как найти логику в чередовании лоскутков, предназначенных для лоскутного одеяла... Да сшивай ты как придется!

Когда элементов слишком много, они выходят из-под контроля и в конце концов просто группируются как попало. Сами. Без нашего участия. Нам же остается только смириться и привыкнуть к тому, что все-что-угодно может идти как *перед* всем-чем-угодно, так и *после* всего-чего-угодно и даже *между* всем-чем-угодно... Я, например, время от времени пытаюсь представить себе панику,

которая непременно обуяла бы чинных телезрителей первого поколения, возникни, например, где-нибудь посередине «Карнавальной ночи» Людмила Гурченко *вообще не из этого фильма*, а вот хоть с такой интимной подробностью: «Я всегда пью по утрам кисель «Фруктово-ягодный»!» Ведь одна половина телезрителей сразу же решила бы, что телевизор вышел из строя, а вторая — что «Карнавальная ночь» хоть и продолжается, но как-то странно... На фоне такой реакции не слишком далеких предков совершенно непостижимой оказывается скорость, с которой сознание современного телезрителя может переключаться с той же «Карнавальной ночи» на рекламный ролик, при этом отнюдь не рассматривая последний ни как следствие поломки телевизора, ни как продолжение фильма!

Человеческое сознание в наши дни уже не ищет связь между «отдельными составляющими» чего бы то ни было: оно с радостью приняло *хаос как единственно возможную форму упорядоченности.* Кстати, стилистика клипа, откровенно нарезанного из чего пришлось и как пришлось, стала одним из последних — крайних! — выражений свободного пространственно-временного монтажа, в котором только наиболее тонкие ценители изящного продолжали находить неведомые даже самому режиссеру «глубинные внутренние связи». Но в конце концов сдались и они, тонкие ценители изящного, утомившись придумывать связи за авторов и воспитав в себе способность к рациональному потреблению не только физической, но и духовной пищи: ме-е-елкими порциями — на благо процессу пищеварения!

Произвольность отношений между элементами мира сделалась эстетической нормой.

Между прочим, среди разновидностей искусства есть одна, которая именно такие отношения и предполагает. Это искусство абсурда, не делающее разницы между высоким и низким, далеким и близлежащим, «хорошим» и «плохим». В абсурдном искусстве царит полное равноправие всех компонентов. Потому-то и возникает такое искусство обычно поблизости от границы между двумя какими-нибудь эпохами — в том промежутке, где человечество вдруг понимает, что, в сущности, между старым и новым нет никакой разницы. И что нет никакой разницы между прошлым и будущим. Особенно если их мелко нарезать и потом хорошенько смешать.

Копенгаген — Москва

Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

И М Е Н А

«Любовники», режиссеры Жан-Марк Барр, Паскаль Арнольд

ЖАН-МАРК БАРР, ПАСКАЛЬ АРНОЛЬД

Новая техника — это свобода

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Когда размышляешь о будущем кино (в том числе и отечественного), нередко не замечаешь, что есть люди, для которых завтра уже наступило. Именно этим невольным (и поучительным) авангардизмом меня покорила «Трилогия свободы» Жан-Марка Барра и Паскаля Арнольда. Их приезд в Москву и представление двух первых фильмов — «Любовники» и «Слишком много плоти» — стали весьма своеобразной сенсацией. Оказывается, можно спокойно работать по-новому, без головокружительной претенциозности и бесконечных жалоб на жизнь и непонимание продюсеров.

В зарубежных интервью Барра и Арнольда обычно ведущая партия отдается Жан-Марку. Действительно, он звезда мирового масштаба, любимый актер Ларса фон Триера, герой «Голубой бездны» Люка Бессона, в определенных кругах даже секс-символ. Где с ним тягаться малоизвестному сценаристу, хоть и соавтору и сорежиссеру всей трилогии! Наша беседа во многом опровергла такую расстановку сил. Мне стало вполне очевидно, что речь идет не о техническом, а о подлинном сотворчестве. Жан-Марк постоянно передает слово Паскалю, когда нужны точные формулировки и определение общей для обоих позиции. Содружество американца (точнее, сына американца и француженки, родившегося на военной базе США в Германии, что по-своему символично) и стопроцентного французского интеллектуала, на мой взгляд, дало импульс новому пониманию кинематографа.

Отсюда и мой первый вопрос.

Кирилл Разлогов. Как вы нашли друг друга?

Жан-Марк Барр. Часто, когда занимаешься, тем, чем занимаемся мы, встречаешься с людьми, которые одинаково мыслят, у которых одинаковые желания. Мы с Паскалем познакомились лет шесть-семь назад на съемках одного фильма, это было жанровое кино, предназначенное для вполне конкретной аудитории. Делали то, что не соответствовало ни нашим вкусам, ни нашим интересам. Поделились друг с другом своими планами: мы хотели снимать вне системы французского кинопроизводства, мечтали делать европейское кино. Я в то время снимался, Паскаль также участвовал в различных проектах. Работа с фон Триером и появление «Догмы», конечно, повлияли на наше творчество. «Догма» дала возможность каждому подходить к кино по-своему, новая техника позволила снимать без излишнего риска. И вот что еще интересно. Наш с Паскалем опыт работы — у Паскаля как у сценариста, у меня актерский — подсказал нам важнейшее условие успеха: правильный подбор людей в команду. Мы поняли, что роль режиссера или продюсера состоит, прежде всего, в том, чтобы объединить профессионалов и, угадав в них единомышленников, позволить им делать свое дело.

Паскаль Арнольд. Мы с Жан-Марком начали заниматься кино, воспринимая нашу работу как реакцию на ситуацию в современном французском кинематографе, мы ведь знали ее изнутри, втянулись в производство, которое становилось все менее и менее свободным. Существует американская система — чересчур регламентированная, все это знают, поэтому я не буду ее описывать; с другой стороны, существует «франко-французское» кино, также очень четко лимитированное в своих правилах. Вам говорят, к примеру, что на дебютную картину надо потратить 25 миллионов франков, что существуют определенные критерии и правила. И, действительно, мы с Жан-Марком — каждый в

Паскаль Арнольд и Жан-Марк Барр

своей профессии — были свидетелями неукоснительного соблюдения правил, которые только мешают: например, очень часто техника приобретает чрезмерное значение на съемках, режиссеры зависят от камеры, актеры все больше и больше — от света, художник — от требований «правдоподобия» и «шика» и т.п. Подобные критерии и финансовая сторона кино стали для нас тормозом, обузой, мы перестали получать удовольствие от нашей работы. И вот появилась, с одной стороны, новая технология — более легкая камера (ведь известно, что в кинематографе при возникновении новых технологий режиссер снова берет верх над индустрией), с другой — возникла «Догма» Ларса фон Триера, представляющая собой антиголливудскую модель производства. Таким образом, общепринятые критерии кинематографа сразу были поставлены под вопрос. Мы прибегли к цифровой камере и, что касается нашего первого фильма — «Любовников», к правилам «Догмы». Они освобождали кино от искусственности. А именно этого мы и хотели.

Кирилл Разлогов. Что вам дало обращение к запретам «Догмы», которые вы все же часто нарушали даже в вашем первом совместном фильме?

Жан-Марк Барр. «Догма» дала нам возможность проще решать проблемы. Часто во время съемок что-то — какой-то предмет, человек, свет и т.п. — находится не на своем месте и приходится тратить по восемнадцать часов, чтобы это изменить. Мы же знали, что благодаря «Догме» мы сможем быстро найти решение, попытавшись подстроиться под ту или иную спонтанно возникшую ситуацию, и часто (к примеру, когда на нашем пути встретились скалы) именно эти затруднения вдруг выводили нас на то, что мы и намеревались сообщить зрителю.

Паскаль Арнольд. Проблема состоит в том, что в кино сложились жесткие предписания, в результате чего во время съемок перестало происходить что-то

непосредственное, живое, волнующее: все должно быть предусмотрено заранее, проконтролировано, подготовлено — никакой импровизации. И вот режиссер готов к съемкам (после, возможно, пятилетнего поиска денег), но — о ужас! — на площадке вдруг появляется муха, она не была запланирована, она выводит режиссера из равновесия, у него происходит нервный срыв, группа мечется, съемка летит к чертям. «Догма» предполагает — и стимулирует — способность подстроиться под все сложности, использовать их. Мы также хотели показать, что кино — работа в команде, постоянный диалог друг с другом, приобщение каждого члена команды к процессу съемок. Это очень важно, ведь люди общаются все меньше и меньше.

Жан-Марк Барр. Отказ от жестких регламентаций и позволил нам с Паскалем вместе работать над сценарием, быть продюсерами и режиссерами, я держал камеру на фильме «Любовники», Паскаль — на двух других. И впервые за нашу карьеру актера и сценариста мы смогли привнести в фильм особенности нашей человеческой индивидуальности. Мы никогда друг другу не мешали, следовали за нашими инстинктами и делали совершенно неортодоксальное кино. Нетрадиционность подхода к процессу создания картины проявилась и на монтаже, мы, действительно, привнесли в фильм что-то от себя.

Паскаль Арнольд. Все чаще кинематограф говорит только о точных и непреложных вещах, производство в этом смысле отражает или определяет и то, что происходит перед камерой, — в конечном счете содержание, послание и т.п. Мы же, благодаря этой новой технике и методам съемки, смогли пуститься на поиски чего-то иного.

Кирилл Разлогов. Создается ощущение, что в ваших фильмах много импровизации.

Жан-Марк Барр. Нет, все совсем наоборот. Дело в том, что мы сняли «Любовников» за двадцать один день, если бы мы позволили себе постоянно импровизировать, то никогда не закончили бы картину. Во время обычных съемок в день снимается один эпизод, мы же снимали по четыре-пять. Игра актеров больше походила на то, что происходит в театре, именно потому, что им не надо было постоянно ждать в своих гримерных, они находились вместе с нами на площадке. Это обеспечило динамику, «антилетаргию», а именно таким сонным было раньше наше французское кино.

Паскаль Арнольд. Импровизацией мы занимались, но только с визуальной составляющей фильма. Никогда не импровизировали с текстом, так как снимали на английском, а это не родной язык актеров, и им было бы сложно импровизировать. Но эффект того, о чем вы говорите, некоей свободы был достигнут благодаря сплоченности команды. Нас было семеро, мы все работали в одном направлении и точно знали, почему делаем именно такое кино. К примеру, мы с вами решили снять один эпизод *здесь*, в этом помещении, но возникла проблема: нам мешает елка, а убрать ее нельзя, значит, мы, вместо того чтобы впадать в отчаяние, будем снимать в другом месте, потому что главное — это персонажи, история, которую мы рассказываем, а не детали.

Кирилл Разлогов. Значит, вы все же позволяете себе импровизировать, экспериментировать?

Паскаль Арнольд. Это просто гибкость, мы набрасываем эскиз мизансцены, но с цифровой камерой имеем возможность часто снимать в зависимости от обстоятельств, таким образом, актер чувствует себя свободным. Мы, конечно же, должны задавать ему какие-то ориентиры, чтобы съемка не превратилась в хаос. Но эти ориентиры обладают свободой и гибкостью, которые обеспечивают поле для творчества. Тем более что мы работаем с очень хорошими актерами.

В своих интервью Паскаль и Жан-Марк часто приводили в пример появление на их съемочной площадке Розанны Аркетт — голливудской звезды, привыкшей к совершенно другим методам работы. До фильма «Слишком много плоти» она снималась в дорогостоящей картине с обилием постановочных эффектов и комбинированных съемок. За один день ей, как правило, надо было произнести всего одну реплику. Все остальное время царила техника. Каково же было ее удивление, когда в дешевом фильме Барра и Арнольда ей надо было сразу выучить текст и подготовить четыре большие сцены!

Жан-Марк Барр. Свободная манера позволила нам снимать такие длинные

планы-эпизоды, как в финале «Любовников», — он длится пять с половиной минут. Мы находимся рядом с героиней, которая поднимается по лестнице, чувствуя, что любовь и жизнь всем весом обрушиваются на нее. И у зрителя возникает ощущение, что он смотрит настоящий репортаж.

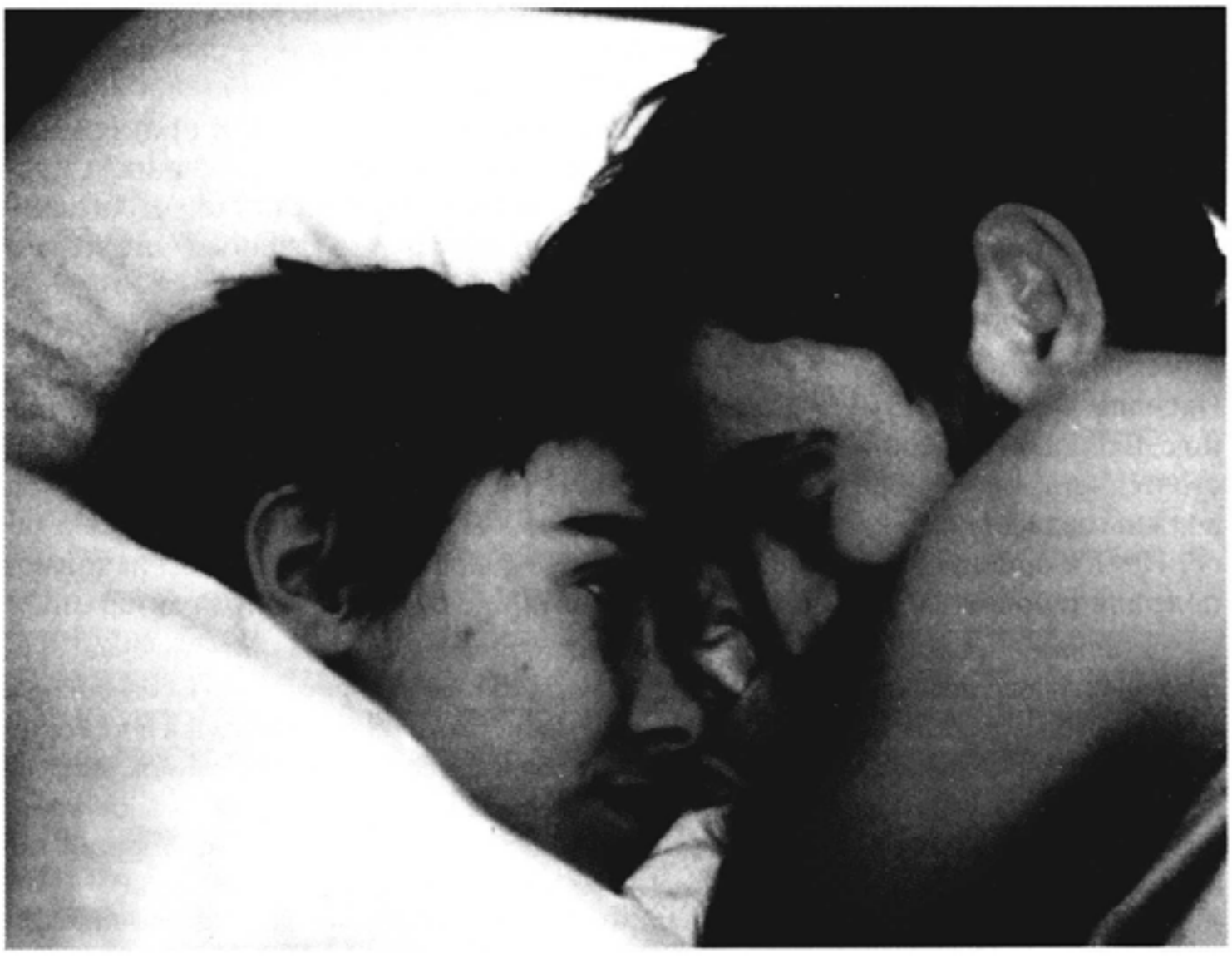
Паскаль Арнольд. Или, например, как в фильме «Слишком много плоти»: во всех чувственных сценах, где тела прижаты друг к другу, мы хотели добиться, чтобы камера плыла по телам, как бы лаская их, чтобы она участвовала в этом действе.

Жан-Марк Барр. И вот что интересно: беря в руки камеру, режиссер испытывает напряжение, жгучее желание снимать этот фильм действительно так, искать что-то на ходу, менять и т.п. Эта связь с камерой важна, потому что тогда объектив оживает.

Кирилл Разлогов. Вы называете Элоди Бушез своей музой. Сегодня она, пожалуй, главная французская звезда молодого поколения, и внешностью, и манерой игры резко отличающаяся от своих знаменитых предшественниц, будь то Катрин Денёв или Изабель Юппер. Как вы ее нашли и приручили?

Паскаль Арнольд. Мы познакомились с Элоди на съемках фильма, где я работал в качестве сценариста, а Жан-Марк — в качестве актера. (Это был французский фильм, один из тех, работа над которыми не доставляет удовольствия. В основе его лежала потрясающая история, но сценарий пришлось переписывать сто раз, чтобы удовлетворить продюсеров. Это заняло много времени. Таким образом, режиссер перед самыми съемками был выбит из колеи, и фильм получился средним.) Мы очень ценим ее как актрису. И как только поняли, что будем снимать, решили написать для нее роль. Она сыграла во всех трех наших картинах. В современной киноиндустрии актеры являются последними, кого ищут перед съемками. Я думаю, что, когда занимаешься кино, очень важно время от времени писать для конкретного исполнителя. Во всех трех фильмах для каждого актера роль была написана специально. Этот метод обогащает сценарий, облегчает работу над ним и, кроме того, позволяет во время съемок дать артисту полную свободу, а не переделывать его под персонаж.

Жан-Марк Барр. На наш выбор также повлияло то, что я услышал, как Элоди говорит по-английски. Ее французский акцент меня очень взволновал. Я понял, что и американцы будут от нее без ума. Элоди принадлежит к новому поколению, которое свободно владеет английским языком, что отражает наше об-



«Любовники»

«Любовники»

щее стремление жить в единой Европе. Она муза нашей трилогии, возможно, Паскаль расскажет об этом лучше меня, но мы почувствовали, что в наших историях о поиске свободы она олицетворяет бунт, противостояние в его женском варианте, то есть скорее инстинктивно, нежели идейно. Ведь так?

Паскаль Арнольд. Да. Мы поняли, что три героини, сыгранные Элоди, действительно, представляли собой образ «противостояния системе», чему-то доминирующему, давящему. Бунт сегодня и должен выражаться через инстинкт, связанный с мыслями, а не через идеи, как это было в прошлом веке.

Во всех видах искусства есть примеры, когда технические ограничения стимулируют творчество, дают ему новые импульсы. В кино как техническом виде искусства это особенно очевидно. Сейчас, когда компьютерные манипуляции стали общедоступными, сам факт самоограничения впечатляет. На одном из обсуждений фильма Барра и Арнольда была проведена параллель с фильмом Питофа «Видок», снятым цифровой камерой, как и картины Барра и Арнольда. Однако то, что для Питофа стало дорогостоящей игрушкой, превратившей фильм в поток спецэффектов, в руках Жан-Марка и Паскаля стало стимулом для поиска новой выразительности, приближающей фильм к самой реальности.

Кирилл Разлогов. Как и почему вы использовали маленькую цифровую камеру?

Жан-Марк Барр. Работая над «Любовниками», мы испытывали эйфорию, открывали для себя радость. Выходили снимать на улицы, не имея официального разрешения, и делали за пятнадцать минут то, что обычно делают пять-шесть часов, расставляя массовку. Снимали почти реальность, включали в фильм окружающий нас мир. Люди принимали нас за туристов. Мы впервые почувствовали свободу. Главное — это игра актера, а при таких условиях, когда мы снима-

ли без остановки, исполнитель мог, идя по улице, сыграть целый эпизод за пять с половиной минут.

Кирилл Разлогов. Как родился замысел «Трилогии свободы»?

Жан-Марк Барр. Именно с «Любовниками» пришла мысль снять трилогию о свободе. «Любовники» ставили вопрос о том, свободны ли мы сегодня на нашем европейском континенте любить кого хотим и где хотим. Эта тема была главной. Мы сказали себе: с той свободой, которую нам предоставляет новая техника, создадим трилогию, обсудим три темы, которые, как нам кажется, надо прежде всего защищать в новом веке. Мы с Паскалем относим себя к несколько нейтральному поколению, слегка мутированному, когда понятия «левые» и «правые» устарели, когда для нас самих не существует таких ориентиров. Мы хотели подойти к более человечной этике, поставить под сомнение свободу мысли, возможность свободно любить, быть свободным в поиске наслаждения, сексуальности.

Паскаль Арнольд. Мы принадлежим к первому поколению, которое живет в мире, где идея демократии якобы достигнута. Начиная с 70-х годов, а мы стали взрослыми к концу 70-х годов, мы никогда не ставили под вопрос нашу личную свободу в наших демократических странах. И вдруг возникло ощущение, что нас усыпила система, в которой доминирует либеральный капитализм. Мы больше не задаем никаких вопросов. Нам говорят: «Вы свободны», — и вот мы свободны. Достигнув сорокалетия, мы с Жан-Марком стали часто обсуждать эти проблемы и вынуждены признать, что часто (не надо далеко ходить за примерами) личная свобода человека может быть растоптана. Этими тремя лентами мы показали, что во Франции существует закон, который может помешать любить, что в США (впрочем, это может произойти в любой другой стране) люди, у которых отличные от других взгляды на сексуальность, могут быть убиты. В третьей картине — о свободе мыслить (это комедия, поскольку мы снимаем фильмы о сомнениях, а не о точных вещах) — мы показали, что находимся под давлением культуры, которая в очередной раз пичкает нас либерализмом, в то время как деньги являются основным социальным фактором. У нас нет ответов, мы просто ставим под сомнение нашу личную свободу, учитывая, что ощущение свободы заключается не в том, чтобы говорить: «Мы свободны, и все у нас в порядке», но в том, чтобы постоянно сомневаться в своей свободе.

Жан-Марк Барр. Новая техника позволила нам быть свободными, снимая в Париже, в США и в Индии. Мир был нашим театром. Так же работал в 10-х годах прошлого столетия Мак Сеннетт.

Паскаль Арнольд. Сейчас, говоря о Европе, мы говорим о том, что предшествующие поколения строили ее прежде всего на экономической основе. День-

«Слишком много плоти»

«Слишком много плоти»

ги, экономика и остались главной точкой отсчета для Европы. Первое, что было придумано для нашего объединения, — это евро, единая валюта. Тот факт, что мы ездим по миру все больше и больше, привел к тому, что английский язык стал необходимой реальностью. Английский позволяет всем нам общаться, говорить, что мы любим друг друга, обмениваться мыслями. Это реальность. Она становится все доступнее, независимо от классовой принадлежности. Нашими фильмами мы еще раз показываем альтернативу замкнутому национальному кино, мы не говорим, что все фильмы надо снимать на английском языке, но думаем, что Европа, помимо всего, должна определиться в культурном смысле, что надо прикладывать какие-то усилия, чтобы снимать *другое* кино.

Жан-Марк Барр. Тот факт, что мы снимали на английском, позволил нам снимать вне французской системы производства.

Паскаль Арнольд. Важно показать, что существуют альтернативные способы работы в кинематографе. Это перспективно и с творческой точки зрения: Жан-Марк, например, снимался недавно с Азией Ардженто, которой очень нравится то, что мы делаем. Мы решили написать для нее роль и, конечно, будем снимать на английском, так как она итальянка. Но мы не снимаем «европудинг», ведь в наших фильмах основа — не финансовая сторона, не коммерческий интерес, а общность подхода к кинематографу.

Напомню, что «европудингом» называют фильмы совместного производства, где, как правило, механически сводятся воедино приметы разных национальных кинематографий, от систем финансирования до сюжетных ходов и, конечно, звезд. Результатом таких «выигрышных во всех отношениях» вариантов обычно является коммерческий и художественный провал.

Жан-Марк Барр. Я думаю, надо рассматривать английский язык как одно из новых технических средств, позволивших нам заниматься нашим делом вне си-

«Любовники»

стемы. Европа находится в состоянии культурного становления. Ларс фон Триер как раз и показал потенциал этой общности, объединяя немцев, шведов, исландцев, французов. У нас вдруг появилась возможность изменить наши национальные системы кинопроизводства. И я думаю, что Европа определится именно так, меняя профессиональное сознание, а с ним и менталитет. Вот еще одна маленькая деталь. То, что мы снимаем на английском, дает нам возможность общаться с миром, со зрителем напрямую, так как все больше и больше людей в мире говорят по-английски.

Кирилл Разлогов. Вы часто ссылаетесь на опыт фон Триера. Что дало вам общение с ним — и творческое, и личное?

Жан-Марк Барр. Каждый раз, работая с Ларсом, я развлекаюсь. Среди тех, кого я знаю, Ларс — единственный, кто пытается установить человеческие отношения за камерой, чтобы они остались и в кадре. Иногда — не у фон Триера — съемки меня очень разочаровывали, так как эго актера, продюсера или режиссера способно разрушить весь фильм. И все-таки я считаю, что за кадром надо стремиться к некоему равенству всех.

Кирилл Разлогов. Герой «Любовников» сам себя определяет как «югослав», именно югослав, а не серб, не хорват, не босниец... Что побудило вас выбрать в качестве героя своего первого фильма именно югослава? Это тоже новоевропейская символика или провокация?

Жан-Марк Барр. Мы пытаемся говорить о том, что нам уже немного известно. Хотелось рассказать историю о любви в опасности. Конечно, наш герой-иностранец мог быть и африканцем, и алжирцем, во Франции множество иммигрантов, но нам не очень хорошо знакомы другие культуры, а моя жена — югославка, мы много лет прожили вместе, таким образом, эта нация мне близка, понятна. Плюс ко всему в Югославии шла война, что прибавляло истории чувство опасности.

Паскаль Арнольд. Помимо всего прочего это имело прямое отношение к Европе. Может быть, легче было бы прибегнуть к очередному клише, сделать героя выходцем из Северной Америки или из Африки, из бывшей французской колонии. Но мы решили, что если такая дикость может произойти и на нашем континенте, то это более красноречивая история. Надо учитывать еще и тот факт, что в то время Югославия была изолирована от внешнего мира. И вдобавок нас вдохновила история человека, которого мы знали, он югослав.

Кирилл Разлогов. Заключительная часть вашей трилогии — фильм «Просветление» — по интонации и даже по жанру отличается от двух первых. Как это получилось?

Паскаль Арнольд. Как только мы решили снимать фильм о свободе думать, сразу же стало ясно, что это будет комедия, так как, я уже сказал, мы не рискуем принимать себя всерьез. Если же очень серьезно говорить о свободе мысли, как раз и придется руководствоваться теми правилами и критериями, которых всю жизнь хотим избежать. В этом фильме мы говорим о самих себе, о нас троих[1], так как если честно, то персонажи — это мы, но немного окарикатуренные. Старались придать этой картине как можно больше искренности, используя достаточно сложный сюжет, тем более что когда речь идет о комедии, все становится еще труднее — сценарий написать и фильм снять. Мы должны были действительно стать частью фильма.

Жан-Марк Барр. И так как общество нас буквально насилует точными понятиями, правилами и идеями, мы стремились показать, что вера в ничто и есть, возможно, настоящее искусство и может быть очень естественной жизненной позицией.

Паскаль Арнольд. Очень созидательной.

Жан-Марк Барр. И что некое «вдохновенное разочарование» могло бы открыть для нас весь мир и что сомнение представляет собой возможность постоянного обогащения личности. Мы хотели создать образ сестры-монашки, которая в течение всего фильма находилась бы в состоянии просветления, озарения и в своей дисгармоничности обладала бы определенной гармонией. Не было никакой уверенности в том, что у монашенки может быть возможность познакомиться с Гоа и стать от этого счастливой. Но Жюстин, или Элоди, которая сыграла Жюстин, сама находит гармонию в нестабильности.

---

[1] С Элоди Бушез. — *Прим. ред.*

Паскаль Арнольд. Мы хотели показать, что женщина способна достичь такой гармонии (она, разумеется, не является единственно возможной формой гармонии) именно благодаря состоянию, когда личность раздирают противоречия. Кроме того, мы задавали своим фильмом вопрос о том, что есть «норма» для столь различных культур, как французская и индийская.

Жан-Марк Барр. Под культурой мы понимаем также и темы, связанные с религией.

Кирилл Разлогов. С Индией понятно. Здесь господствуют нетрадиционные для европейского сознания и, вместе с тем, модные среди европейской молодежи формы религиозности. А вот чем был продиктован выбор места действия фильма «Слишком много плоти»?

Жан-Марк Барр. Прежде всего, мы выбрали Америку, потому что предыдущую картину «Любовники» снимали зимой в Париже. Решили попробовать рассказать нашу историю на фоне безграничного простора, что было необычайно естественно. Это одна из причин. Мы также хотели, помня, какую свободу почувствовали и продемонстрировали на съемках «Любовников» в Париже, продемонстрировать ту же свободу в США. Мы выбрали Ранкин, эту американскую деревню, так как мой папа родился там, его родители родом оттуда. Это место, где я всегда проводил летние каникулы. В другой деревне, где нас никто не знает, мы не смогли бы снимать, так как то, что происходит в фильме, очень похоже на то, что происходит в реальной жизни.

Паскаль Арнольд. Кроме того, мы хотели подвергнуть сомнению свободу в лидирующей демократической якобы стране. Это было частью проекта. Мы не стали бы снимать этот фильм, к примеру, в Монако. Что касается новой техники, о которой мы говорили, она не предназначена для поиска идеального изображения, которое сегодня объявляется главным критерием хорошего фильма и доминирует в кино, находящемся под диктатом Голливуда. Мы снимали в импрессионистской манере, но позже, в процессе постпроизводства, акцентировали именно это точечное изображение, так как решили, что оно соответствует истории, сюжету.

Жан-Марк Барр. Еще одна техническая деталь. Используя маленькую камеру, мы поняли, что на крупном плане нет никакой разницы с 35-*мм* камерой. На среднем плане мы начинали чувствовать пикселизацию, а общий план давал желтовато-коричневый оттенок, что было необычно, оригинально и привносило те эмоции, которыми мы хотели поделиться со зрителями.

Кирилл Разлогов. Что вы собираетесь делать дальше?

Паскаль Арнольд. В конце года мы начинаем снимать новую картину. Съемки будут проходить в Калифорнии и в Мексике. Это будет фильм о жестокости, проявляющейся у людей, которые боятся потерять то, чем обладают. Это может быть любовь, деньги, молодость, власть, здоровье. Это будет черное кино, очень жестокое.

Жан-Марк Барр. Фильм называется «Уязвимый». Возможно, в нем будет сниматься Шарлотта Рэмплинг.

Москва, январь 2002 года

Перевод с французского Елизаветы Чупровой

Н.СИРИВЛЯ

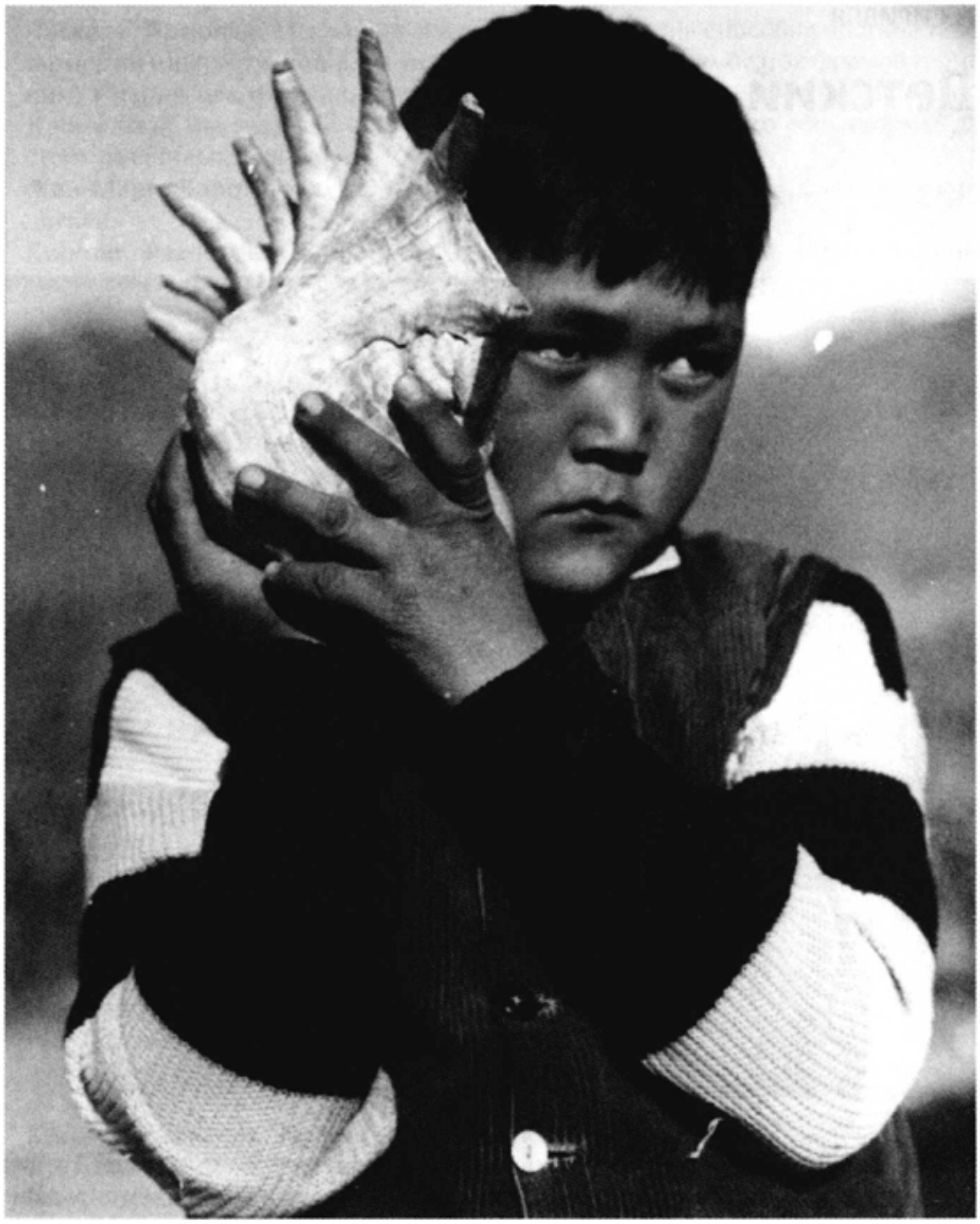
Детский мир

Актан Абдыкалыков

«Маймыл» — завершающая часть автобиографической трилогии Актана Абдыкалыкова, первые фильмы которой — «Селкинчек» и «Бешкемпир». Виденные по отдельности, эти картины воспринимались в общем потоке молодого среднеазиатского кино, недавно вошедшего в моду у падких до региональной экзотики отборщиков западных фестивалей. Детские травмы, пубертатные коллизии, проблемы взросления на фоне своеобразного, патриархально-совкового колониального быта — все это вроде было на экране уже не раз. И лишь когда фильмы, составляющие трилогию, были подряд показаны в московском Доме кино, стала очевидной ошеломляющая незаурядность данной постройки.

В мировом кино не так уж много примеров, когда вечный сюжет «детство, отрочество, юность» реализуется как некий цикл с одним и тем же от фильма к фильму взрослеющим исполнителем. На память приходят разве что эпопея Трюффо про Антуана Дуанеля и трилогия Сатьяджита Рея. Абдыкалыков сделал нечто подобное. В 1992 году, когда его сыну Мирлану было девять лет, режиссер снял его в дебютной короткометражке «Селкинчек». «Бешкемпир» (1998) запечатлел Мирлана пятнадцатилетним подростком, а «Маймыл» (2001) — восемнадцатилетним допризывником.

Мирлан Абдыкалыков — создание удивительно органичное, но не обладающее гениальными актерскими задатками юного Жан-Пьера Лео. Его круглое, по-восточному правильное и в то же время забавное лицо «обезьянки» не отмечено печатью той нервности и уникальной своеобычности, которые так осложняли жизнь Антуана Дуанеля. У Абдыкалыкова меняющийся от фильма к фильму ребенок-подросток-юноша воплощает скорее саму стихию развития и роста,



«Селкинчек»

психофизического созревания человеческого существа. Он претерпевает те же метаморфозы взросления, что и всякий человек на этой земле (те же, что пережил некогда его отец). И в художественном пространстве трилогии служит чем-то вроде одушевленной, податливой глины, на которой окружающий мир оставляет формирующие линии и следы.

При этом, когда смотришь фильмы подряд, бросается в глаза одна странность: главный герой, несомненно, один и тот же (меняется лишь возраст персонажа-исполнителя), однако реальность вокруг всякий раз устроена абсолютно по-новому. Это касается не только манеры повествования, стилистики, языка, но и таких объективных вроде бы вещей, как подробности внутрисемейных отношений, характер среды, место действия... И в какой-то момент понимаешь, что это не случайность, что все якобы объективное, внешнее в трилогии Абдыкалыкова, все, относящееся к сфере «не-я», как древний аммонит, несет на себе отпечаток грандиозного геологического процесса становления «я», образования неповторимого мира личности.

В короткометражке «Селкинчек» («Качели») перед нами что-то вроде «большого взрыва» — пробуждение «я» от блаженного сна младенчества.

На экране дымчато-серая, прозрачная роща без листвы, старик, заляпанный известкой, белит деревья — предельно лаконичный образ ранней весны как символического времени действия. К деревьям привязаны качели. На них

девочка, которую ловят, подталкивают, упоенно раскачивают двое — мальчик, главный герой фильма, и деревенский дурачок. Меняются ракурсы: качели видны то сбоку, то сверху, то летят прямо на камеру... Во всем нищая прелесть едва зацветающей жизни. Рай, блаженство вне времени, вне разделения на «я» и «не-я». Кажется, весь мир раскачивается в прекрасном, длящемся, нерасчлененном мгновении полного, не осознающего себя бытия.

Событием, разрушившим этот счастливый сон, становится явление среди киргизского пейзажа... моряка в клешах, черном бушлате и бескозырке. Моряк приехал на побывку и привез с собой раковину — экзотически красивую, наполненную неведомым шумом моря. Дед, отвлекшийся от побелки, завороженно прикладывает раковину к уху. В следующем эпизоде так же завороженно, передавая раковину друг другу, станут слушать шум моря сельские жители в очереди у магазина.

С появлением моряка окружающее пространство, которое было *всем*, становится лишь *частью,* забытой Богом частицей чего-то огромного, неведомого — большого мира. Чудесная полнота бытия дает трещину. Мир отныне делится на *здесь* и *там*. И *здесь* — обыденно и уныло, а *там* упоительно недоступно.

«Селкинчек»

Неудивительно, что моряк пленяет сердце любимой героем девочки. Только что она играла с ним и с деревенским юродивым, ловко подхватывая камешки, рассыпанные по стеганому одеялу, забавлялась с беленькой мышкой, засовывая ее мальчику то за шиворот, то в рукав. И вот уже в нарядном платке, в блестящих ботах на каблучках идет по аулу под руку с неотразимым, из дальних стран прибывшим кавалером.

Блаженство бессознательной детской влюбленности раскалывается так же, как мир вокруг. В душе маленького героя поселяются смятение, осознание своей беспомощности... Единственное, что он может придумать, — прыгнуть с крыши на глазах у любимой, используя, как парашют, материн новый платок. Но девочка равнодушно проходит мимо, и героически отчаянная затея кончается лишь ушибленной задницей и материнским нагоняем посреди улицы.

Гораздо трагичнее оборачивается все для юродивого. Из слухового окошка он подглядывает, как внизу, возле школы «кадрятся» местные старшеклассники. Они играют «в бутылочку», а потом подсаживают девиц на раму велосипеда и увозят за угол — целоваться. Катание на раме — местный обычай, и в то же время сквозной для трилогии Абдыкалыкова мотив невинного, но и недвусмысленно эротического овладения женщиной: она рядом, ее касаешься руками, коленями, грудью и она не может никуда деться, она твоя!

Когда таким же образом морячок подсаживает и увозит повзрослевшую девочку, юродивый кидается к приятелю, мычит, требует, чтобы тот хоть что-нибудь сделал. Но мальчик бессилен. Осознав утрату возлюбленной, сельский дурачок... умирает. В объективно-обыденной системе координат смерть юродивого необъяснима. В логике мистериального повествования она неизбежна. Юродивый — чистая душа, точнее, чистое, незащищенное, неприспособленное к компромиссам альтер-эго мальчика — отказывается жить дальше. Следует похоронный мусульманский обряд: толпа одетых в черное мужчин, бегущих с носилками, снята на общем плане сквозь белые, качающиеся султаны сухой травы. Смерть предельно обобщена, эстетизирована и тоже превращена в визуальный символ.

А главный герой, которому моряк в утешение подарил раковину (раковина, помимо прочего, — намек на женскую сексуальность), бежит с ненавистным подарком в горы, чтобы бросить его в расщелину — гигантскую трещину, разверзшую ласковую плоть мира. Однако, заглянув в эту пропасть, ребенок передумывает и оставляет раковину одиноко лежать на вершине горы. Она остается там как символ отложенного, но не отмененного путешествия, символ того, чем, повзрослев, человеку еще предстоит овладеть.

«Бешкемпир»

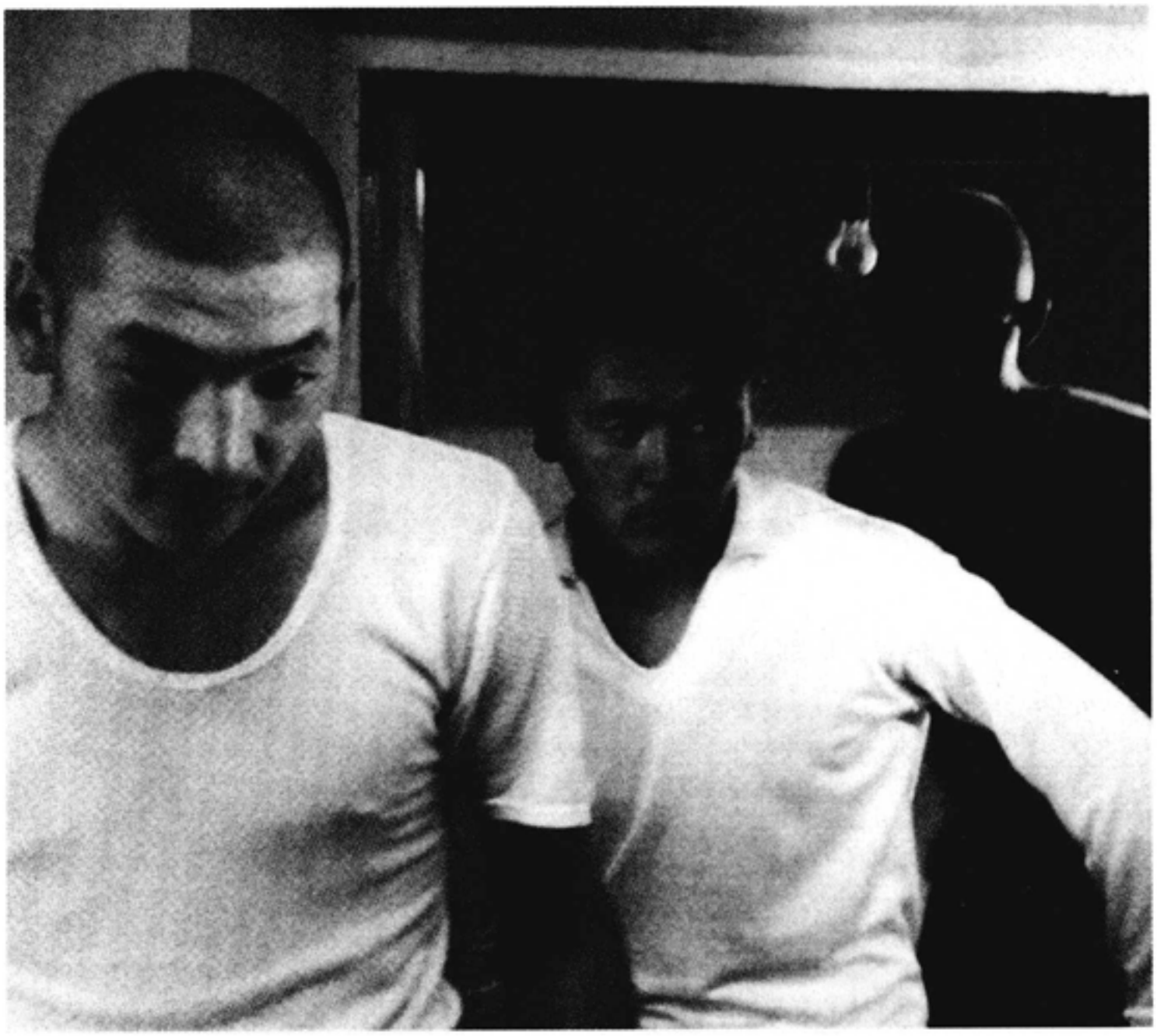
«Бешкемпир»

В финале девочку на качелях герой рисует углем на белой стене (утраченный рай становится изображением, образом, легшим на дно души). А сквозящую весеннюю рощу затопляет стадо коров. Камера сверху следит, как неторопливо они бредут между деревьев — наследницы того безмысленного, целостного, дорефлексивного бытия, к которому ребенку, пережившему драму рождения «я», вернуться уже невозможно.

Как видим, художественное пространство «Селкинчека» насквозь символично. Любовное разочарование девятилетнего мальчика подано как начало индивидуальной «Книги бытия»: мир на глазах разламывается, «здесь» отделяется от «там», «я» от «не-я», жизнь от смерти... При этом все архетипы и символы органично прорастают на почве абсолютно реального, снятого в полудокументальной манере киргизского захолустья. Мистериальный характер происходящему сообщают замедленный, созерцательный ритм, обилие «возвышенных» ракурсов и... отсутствие всего «лишнего» — не относящихся к делу подробностей, приземленной конкретики, бытовых, соседских, семейных, родственных отношений... Пробудившееся духовное существо видит в окружающей плоти мира лишь то, что обостренно переживает: вторжение Другого, обманутую любовь, разочарование, боль, смерть... — события, разрушившие блаженство младенческого безмыслия и открывшие совершенно иную картину реальности. Она предстает теперь полной трагических противоречий, конфликтов, борьбы, но и возможностей развития, движения...

«Селкинчек» — это не драма ребенка с точки зрения взрослого, но попытка взрослого поведать о событии, определившем во многом всю его жизнь. Как говорит сам Абдыкалыков, это фильм-исповедь. «В той степени, насколько остро могут сохраниться в душе детские переживания. Фильм как непосредственное чувство реальности духа». «Реальность духа» отчетливо просвечивает здесь сквозь разреженную физическую реальность материи и повествует о себе, пользуясь единственно возможным языком — языком универсальных символов культуры.

«Бешкемпир» («Подкидыш») — совершенно другое кино, очень земное, очень теплое и предельно конкретное. Если в предыдущем фильме повседневный, житейский контекст словно бы не включался еще в поле зрения, то здесь имен-



«Маймыл»

но он выходит на первый план. И суть происходящего в том, что ребенок — теперь уже подросток — должен отыскать себя в этом контексте, занять свое место среди людей. Если в первой картине происходило рождение индивидуального «я», то во второй мы наблюдаем пробуждение «я» социального.

Мир вокруг — патриархальный, устойчивый, уходящий корнями в вековые сплетения кровнородственных связей, скрепленный изнутри системой священных, незыблемых ритуалов. Фильм начинается цветными кадрами обряда, сопровождающего принятие ребенка в семью. Это царство чистых и ярких тонов, торжество ослепительной орнаменталистики —сакральная ритуальная основа, на которой держится повседневная жизнь.

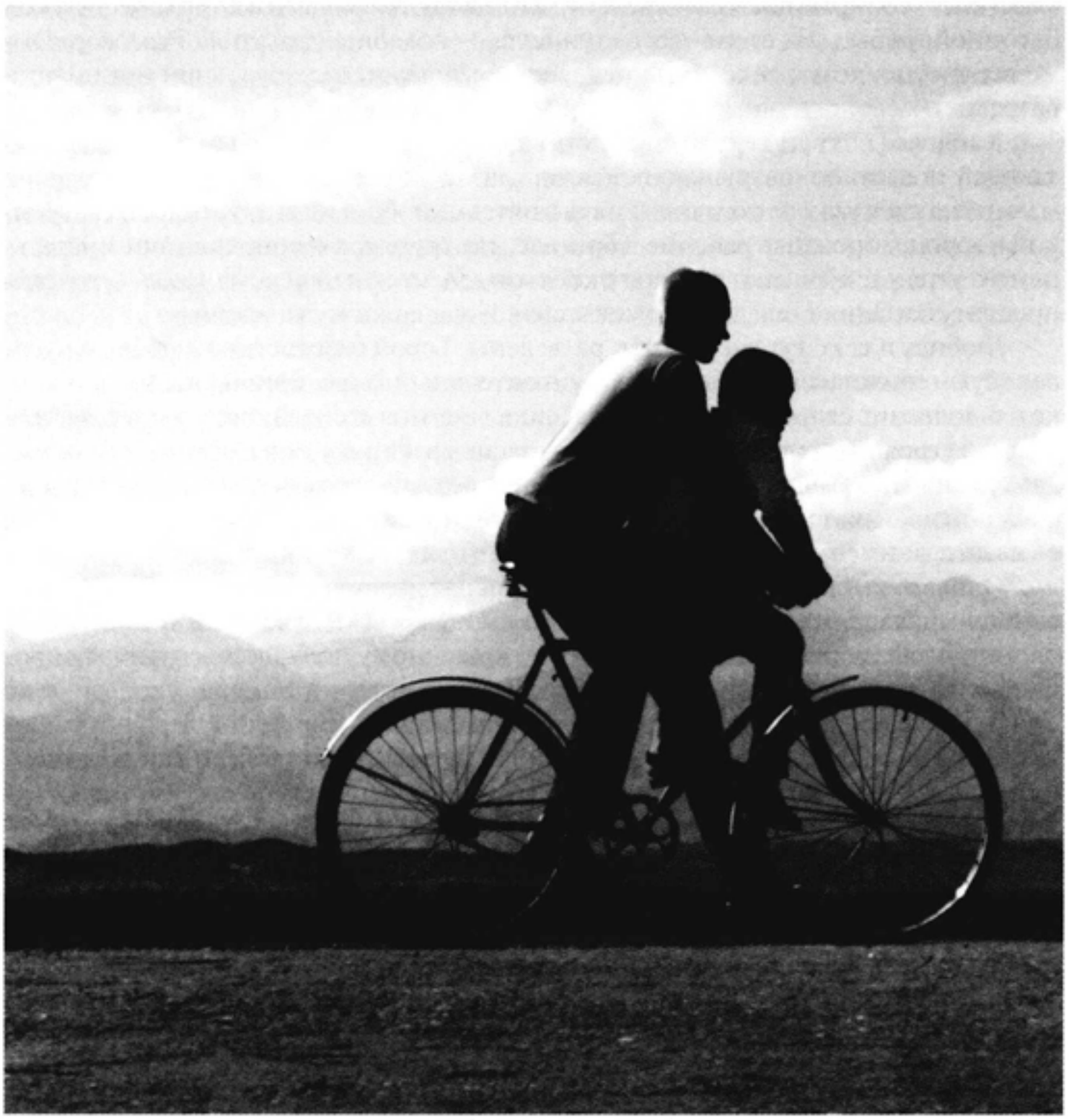
Повседневность, запечатленная в нежных переливах черно-белого изображения, состоит из привычных, изо дня в день повторяющихся событий, лиц, занятий, маленьких происшествий. Мать, вечно занятая хлопотами по дому, неразговорчивый, суровый отец, старенькая бабушка, которая больше всех любит героя (но она все больше дремлет, словно готовясь отойти в другой мир), стычки с мальчишками, грубоватые забавы подростков, когда они по очереди трахают вылепленную из песка «женщину», робкая влюбленность в голенастую соседскую девочку... Жизнь течет изо дня в день бездумно и неприхотливо среди цветущих садов, прогретых солнцем сбегающих под гору кривых улочек, ручьев, где ловят рыбу, громким топотом загоняя ее в растянутую поперек ручья сеть...

Но в какой-то момент эта теплая, привычная, слаженная реальность вдруг резко выталкивает мальчика. Он узнает, что неродной ребенок в семье, бешкемпир, приемыш. Героя охватывает чувство беспредельного одиночества. Быть человеком без роду и племени — значит потеряться, выпасть из общей стихии надежно спаянной природно-социальной, от века устоявшейся жизни. Это фрустрация и психологическая, и социальная, и сексуальная. Ведь все, что связано с продолжением рода — любовь, семья, дети, — возможно лишь внутри родового целого, законы которого передаются из поколения в поколение, как традиционный орнамент ковров или убранство юрты.

Возвращение героя в спасительное лоно патриархального социума происходит благодаря бабушке, которая перед смертью назначает его своим душеприказчиком. Похоронный обряд, в фильме «Селкинчек» показанный издали, обобщенно, здесь подается со всеми этнографическими подробностями. Мы видим, как ставится юрта, как женщины обряжают покойницу, оплакивают ее, как мужчины снаружи подходят к родственникам, обнимают, выражая сочувствие. И в центре всего этого бесконечно важного ритуала — герой, стеснительный, нескладный подросток. На него смотрят, он принимает соболезнования, он тут главный. И когда, стоя перед носилками, он, бешкемпир, произносит положенную фразу: «Если бабушка кому задолжала, я отдам. Если бабушке был кто-нибудь должен, я прощаю», — он возвращает себе законное место в родовом целом, место уже не ребенка в толпе других детей, но уважаемого человека, полноправного члена социума.

В конце, избавившись от неуверенности, одиночества и сомнений, он одалживает у киномеханика велосипед, подсылает парнишку помладше вызвать ту самую голенастую девочку на свидание, она выходит, герой подсаживает ее на раму и гордо, счастливо катит по улице. В последних кадрах вновь появляется цвет: мальчик и девочка играют в веревочку, детские пальцы на фоне красочного ковра нежно и бережно снимают хитро сплетенные нити. Нити судьбы, не рвущейся, не путающейся, но вновь и вновь чудесно воспроизводящей форму придуманных кем-то узоров.

В «Бешкемпире» идеализированный патриархальный социум настолько слажен и завершен, что кажется существующим лишь в повторяющемся, внеисторическом круговороте рождений и смертей, расцвета и увядания. Даже в голову не приходит спросить: когда происходит действие — в 50-е годы, в 60-е, в 70-е? Да,



«Маймыл»

тут есть кино, велосипеды и прочее, но начала традиционной культуры, веками выработанные принципы общежития как бы не оставляют места для разрушительных вторжений современной цивилизации.

Тем больше поражает обилие признаков не циклического, но самого что ни на есть реального исторического, линейного времени в последней картине — «Маймыл» («Обезьяна»).

Время года в «Бешкемпире» — поздняя, набравшая силу весна. В «Маймыле» — усталое, знойное лето. Там — спрятавшийся среди гор и садов аул. Здесь — большой поселок возле железной дороги, полоса отчуждения, переброшенные через рельсы мосты, пакгаузы, рабочие в пыльных оранжевых робах... В отличие от «Бешкемпира», «Маймыл» снят целиком в цвете, но все краски обыденные, выгоревшие, безрадостные. Перед нами жизнь как она есть, не одухотворенная ни космическими пролетами «Качелей»-«Селкинчека», ни вечной, праздничной красотой ритуала.

Население поселка интернационально, наряду с киргизскими много славянских лиц. Рядом с островками традиционного быта — обычные дома с обычной совковой мебелью. По вечерам на дискотеке гремит исковерканный англоязычный рок. На дворе конец 70-х, тоскливая эпоха застоя на окраинах ветшающей, клонящейся к упадку империи. Большой мир, когда-то до времени свернувшийся в раковине, оставленной мальчиком на вершине горы, теперь уже совсем рядом. Туда ведут рельсы, бегущие в двух шагах от родного дома, туда герою вот-вот предстоит отправиться (фильм начинается с медосмотра в военкомате, а заканчивается уходом героя в армию).

Герой, впрочем, туда не особо стремится. И он, и его приятели живут в преддверии отъезда, бессмысленно транжиря последние мгновения детства, понимая, что взрослая реальность неминуемо настигнет, накроет их с головой. Здоровые, половозрелые парни и девушки по-прежнему играют в веревочку и в «кис-кис», собираются на вечеринки, выпивают, забравшись внутрь гигантской бетонной трубы... На стене этого «туннеля» — похабный рисунок. Разговоры тоже все в основном о сексе, но предчувствие грядущей сексуальной инициации безрадостно.

Как и все вокруг, секс втянут в стихию непоправимо деградирующей, сползающей под откос, разрушающейся на глазах жизни. Люди тут живут, словно махнув на себя рукой: отец пьет, мать в отчаянии, бросив его, уезжает с сестренкой в город, дорожные рабочие в бригаде, где трудится герой, дрожащими пальцами с утра раскуривают на двоих косячок... А местный секс-символ — толстая проститутка Зинка, наглая, громогласная и жалкая в то же время.

Любовь и секс тут расколоты, разведены. Герой безответно влюблен в русоволосую одноклассницу, а первый унизительный опыт приобретает с Зинкой, когда подвозит ее на мотоцикле, а та, сидя у него за спиной, прижимается сзади толстым горячим телом, забавляется — засовывает руку ему в штаны и принуждает «кончить». Сцена на мотоцикле — перевертыш, антипод невинно-эротических эпизодов катания девочек на раме велосипеда: женщина теперь сзади, ты в ее власти, и именно она в насмешку и грубо овладевает тобой.

Однако, когда герой с приятелями прокрадывается в хибарку к безмятежно спящей шалаве, чтобы наказать, ее спасает... гусь, полученный в подарок от очередного клиента. Звонко протопав по крашеному полу, гусь, спугнув непрошеных визитеров, важно, по-хозяйски оглядывается, а камера, скользнув по стене, вдруг показывает фотографии Зинки, толстой, серьезной девочки в бантах, — фотографии той поры, когда и Зинка, и гуси существовали еще в едином, природно-гармоничном, нерасколотом мире.

В картине «Маймыл» все вроде другое — другой поселок, другой пейзаж, семья, соседи, житейский уклад, другое пространство и время. При этом фильм насыщен множеством реминисценций и цитат из прежних фильмов трилогии. В сцене, где герой играет с сестренкой, она запускает ему под одежду жука точно так же, как девочка в «Селкинчеке» засовывала мальчику за шиворот мышку. Есть тут и игра в веревочку, и «кадреж» старшеклассников. Есть и юродивый. Он безнадежно любит гулящую Зинку, не пышную, вызывающе беспутную ее плоть, а ее самое — маленькую девочку в бантах, ту, что на фотографиях... И так же, как в «Селкинчеке», юродивый от безнадежной любви умирает.

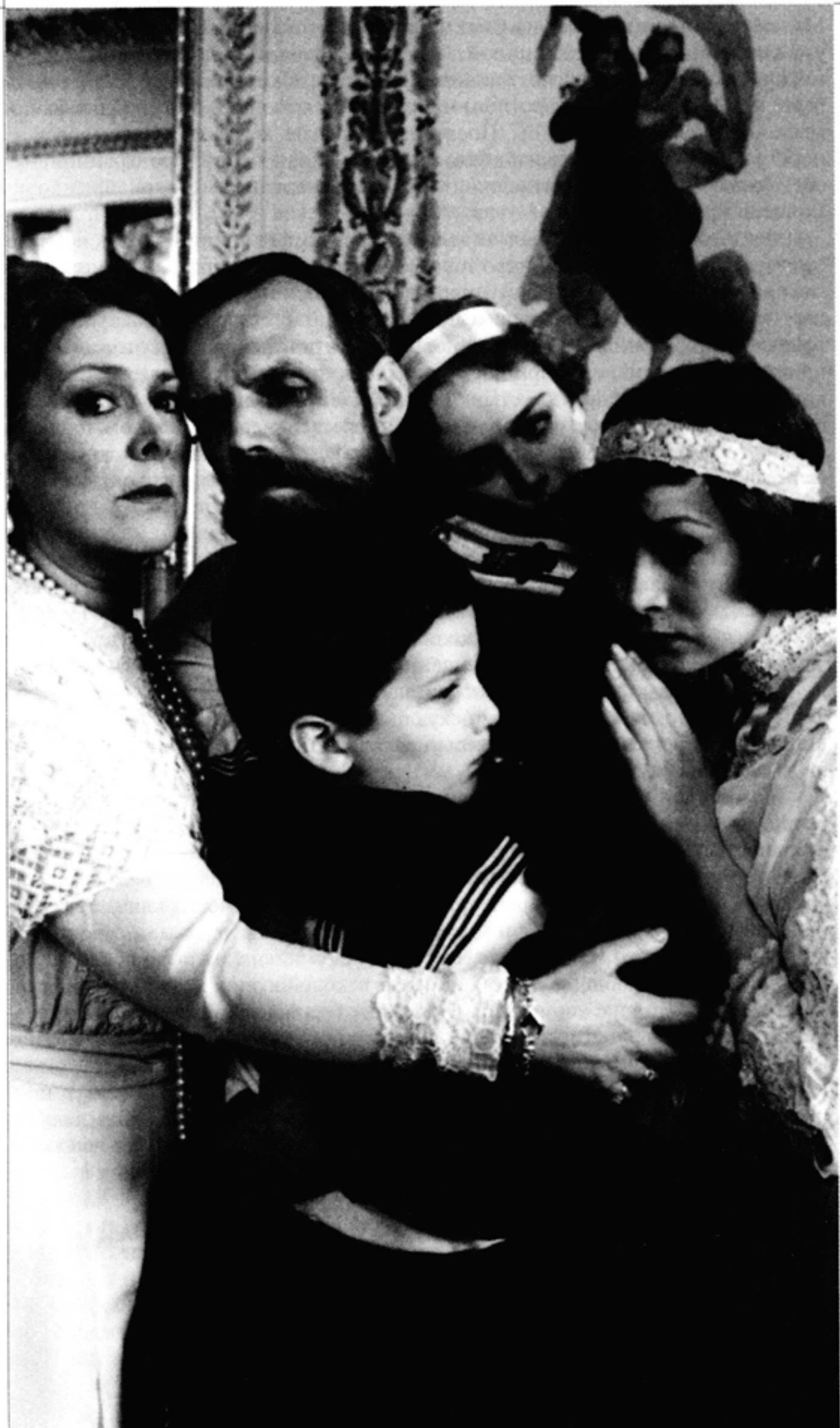
Только в той картине смерть настигала дурачка в поле, посреди сухих, сиротливых трав, а здесь он ложится поперек железного моста, перекинутого через пути. Герой, случайно наткнувшийся на него, вытягивается рядом (они по-прежнему две половинки одного «я»), и, глядя на звезды, юродивый страдальческим шепотом рассказывает ему о своей любви. А потом темные тополя над ними окрашиваются багрянцем. Это пламя пожара, горит подожженная Зинкина мазанка, и она, пьяная, с какой-то гулянки прибыв на пожарище, вдруг начинает причитать совершенно по-детски: «Мамочка! Ой, мамочка...»

«Маймыл» — очевидное завершение сюжета, начатого в первой картине. Мальчик становится взрослым, он неизбежно отправится в большой мир, он уже способен овладеть женщиной. Он вот-вот окажется на месте того самого морячка, которому страстно завидовал в детстве, к которому так беспомощно ревновал. Но реальность взрослого мира, представшая перед ним, полна безнадежности, боли, бессмыслицы. Последнее открытие, которое делает человек на пороге юности, — то, что жизнь может оказаться напрасной, проигранной, несостоявшейся. И это открытие пронизывает всю картину интонацией неодолимой юношеской тоски.

Когда смотришь «Маймыл» отдельно от других фильмов трилогии, поражает известная монотонность этого точно и тонко переданного настроения. Долгие проходы по железному мосту, проезды на велосипеде на фоне индустриальных пейзажей, рельсы, теряющиеся в выжженной, бессильной траве, пыльные тополя среди бетонных заборов... Вновь и вновь повторяющиеся пьянки отца с приятелями, дурацкие вечеринки не знающих куда себя деть старшеклассников, бессмысленные драки и стычки с милицией, печальные судьбы окружающих взрослых... Все это озвучено протяжным металлическим скрипом, напоминающим «звук лопнувшей струны». Тут нет жестко выстроенного сюжета, но если воспринимать картину как ряд случайных бытовых зарисовок, кажется, что ей не хватает житейской плотности. Единственное исключение — проходная сцена в автобусе, куда степенно набиваются приодетые для поездки в город местные жители, они терпеливо ждут отправления, а водитель, привычно приперев снаружи давно не работающую автоматическую дверь, забирается в салон через окошко кабины и собирает с них плату за проезд. Эта почти документальная сцена больше рассказывает о жизни поселка, чем все другие вместе взятые эпизоды. Все остальное имеет отношение не к объективной, самодостаточной, по своим законам текущей реальности, но к реалиям внутреннего мира, к реалиям человеческой души, глухо тоскующей, открывая для себя присутствующий во всех проявлениях жизни серый налет мертвящей, разлагающей, унижающей бессмыслицы.

Но в общем контексте трилогии такое решение абсолютно понятно. Ведь речь здесь идет о субъективной истории «я», о том, как формируется внутренняя реальность, то скрытое ядро личности, которое в конце концов и определяет реакции, поступки, решения, устойчивость перед лицом внешнего мира. И мы уже знаем, что личная история неприметного допризывника по кличке Обезьяна (Маймыл) включает в себя и космическую мистерию детства, и счастливый опыт обретения места среди людей, и рвущуюся к жизни энергию роста, и трогательную жажду любви, и укорененность в вековой культуре, неразрывно связанной с природой и с космосом... Осознание бессмысленности, разрушительности, скуки и пошлости жизни проникает в мир «я» на последнем этапе, когда глубинные, важнейшие, судьбоносные пласты его уже сформированы. Когда в душе человека уже родилось все то, что определяет его уникальность и ценность, что не дает ему пропасть, питает надежду и готовность жить дальше. Свернутый, нетленный зародыш личности присутствует в каждом. И существование человека, его борьба и победа сводятся к тому, чтобы не дать это детское, единственно ценное в себе затоптать.

Р А З Б О Р Ы



«Романовы. Венценосная Семья», режиссер Г.Панфилов

ИГОРЬ МАНЦОВ

Свидетель

А если появится Ли Харви Освальд?
А вдруг появится сам Чарли Мэнсон?
Приходи к нам опять, Махатма Ганди.
Объясни нам всё, Мартин Хайдеггер.
Александр Бренер

1

Я по-прежнему кинокритик, но статей больше не пишу. Статья, извините, приговор, уголовщина. Статью шьет прокурор, я всего лишь свидетель. Уникальность моей позиции заключается в ее бессмысленной неангажированности. Пускай статью предъявит кто-то другой, я лишь наблюдал, систематизировал. Можете не верить. Не исключено: дам ложные показания. Не по злобе, а в силу извинимой человеческой ограниченности.

Свидетель не обладает всей полнотой информации. Речь его сбивчива, лексика эмоциональна, психика неустойчива. Что ты видел, свидетель? Видел две занимательные телепрограммы Александра Гордона в ночном эфире канала НТВ.

В первой программе беседовали два православных священника. Во второй, на следующую ночь, два практикующих психоаналитика. Батюшки были полны плохо скрываемых эсхатологических ожиданий. «Вы уже в третий раз замечаете, что мы живем в последние времена, и завтра возможен давно прогнозируемый конец света...» — вопрошал Александр Гордон. «Вот именно, — единодушно отвечали священники. — Вот именно, подлинные христиане живут с этими настроениями две тысячи лет». Ласково заулыбались.

«А в чем принципиальное различие между исповедью и психоанализом?» — интересовался ровно через сутки анонимный телезритель. С чувством нескрываемого превосходства психоаналитики разъяснили: они, дескать, занимаются глубоким бурением, добираясь до подземных вод, до гибельных омутов, до смыслообразующего и неконтролируемого человеком подсознания. Что до исповеди, то это не более чем поверхностный ритуал, никого не лечит, ничему не учит. Словом, профилактика будничной хандры для бедных (дураков), чаще всего не имеющих средств заплатить за многоразовую психоаналитическую кушетку.

Абстрагируемся от конфессиональной и профессиональной конкретики. Поинтересуемся идеологией и стерилизуем ее. Получим практически весь (небогатый) идеологический спектр современной России. По сути, существуют всего два устойчивых умонастроения. Первое — жить в настоящем, при свете сознания, отвечать за свои поступки, быть готовым умереть уже завтра, если не сегодня к вечеру. Второе — подменить понятие *индивидуального греха* категорией *внешняя травма*, тем самым демонизировав Другого, а значит, поставив под сомнение продуктивность коммуникации; жить в прошлом (пережевывая травму и выискивая, на кого бы еще возложить вину за неудовлетворенность собственных желаний) и в будущем (иначе говоря, жить вечно, в мире психоаналитической постинициации, где травма наконец-то преодолена, Другой обвинен и

осужден, демоны подсознания, напротив, возведены в чин ангелов-хранителей и, следовательно, для смерти нет никаких оснований и причин).

Оговорюсь, меня будет интересовать кино и только кино. Вся моя квазитеология, навязчиво перемешанная с квазисоциологией, должна послужить тому, чтобы обнаружить определенные закономерности в отечественном кинопроцессе. Только очень наивные люди могут до сих пор полагать, что системный кризис российской киноиндустрии вызван некими внешними, тем паче материальными, причинами, как-то: бюджет, диктат непотопляемого Голливуда и т.п. Как и в случае индивидуальной судьбы, очень опасно и бесперспективно сваливать вину на травмоопасные внешние факторы. Факторы, в конечном счете, в головах.

Первое из обозначенных выше умонастроений гарантирует, кроме прочего, безукоризненно кинематографичные произведения. Второе тотально определяет нашу кинематографическую реальность, безосновательно амбициозную, художественно ущербную, впрочем, весьма точно отражающую клиническую картину постсоветского общества.

Итак, вот ключевые психологические комплексы, определяющие, по моему мнению, российский кинопроцесс. Прошлое — источник травмы и сопутствующего ей мазохистского сладострастия (десятки, если не сотни картин, начиная с «Покаяния»). Другой — непременно подозрительный, злокозненный субъект, как правило, подонок (впрочем, мелкий, бытового уровня; Шекспирами и Достоевскими наш Союз кинематографистов, увы, небогат). Смерть нереальна (оттого они так много, неубедительно и, если хотите, неинтересно убивают на экране). Сознание — пропаганда, сродни коммунистической (вот почему подлинных киногероев, внятных, с волей, характером и желаниями, у нас почти нет, в основном — невменяемые параноики, некрасиво потребляющие подножный корм, разрешенный им бескрылой фантазией авторов). Подсознание — о да, человек — изрядная скотина (ни в коей мере не относят на свой счет; как правило, скотина — неграмотный пролетарий, испитой крестьянин, в крайнем случае, более удачливый коллега по кинематографическому цеху). Будущее — ради него живем, разве телереклама не обещала нам, что состояние кожи улучшится, лысина зарастет, а беломраморная улыбка позволит соблазнить десяток-другой незапланированных девиц (без сомнения, российский либерально-буржуазный рай прямо наследует раю советскому, коммунистическому).

2

Итак, грех подменяется травмой, ответственный герой — обиженным невротиком, основным человеческим интересом объявляется некая «вещественная субстанция», которой у одних много, у других мало, что якобы грозит России очередным переделом. Однако класть материальное вещество в основание социальной пирамиды — как-то слишком по-советски. Материалисты — и старые, и новые — обречены на удивление и фигуру речи, приписываемую Андропову: «Мы не знаем страну, в которой живем».

Социальное — и это имеет прямое отношение к теме кинематографа — определяется не суммой материальных благ, даже не количеством и качеством благородных демократических идей, исповедуемых СМИ и правящей элитой, а возможностью *реальной коммуникации*, то бишь общения и свободного перераспределения социальных ролей. Феномен постсоветского общества внятно не описан. Между тем внимательный кинозритель имеет шанс разобраться.

Положим, очень важная работа Глеба Панфилова «Романовы. Венценосная Семья». Кому-то фильм нравится, кому-то — не очень. Не важно. Картина вышла из рук безусловно выдающегося режиссера, всегда отличавшегося безупречной социальной чуткостью. Важен сам факт появления «Семьи» в такое время, как наше. Беспардонно — для яркости и наглядности — огрубляя, замечу, что триумф семейной идеи на самом верху российской государственности означал в 17-м году замораживание всякого иного, внесемейного, способа социализации российского гражданина. По принципу: если где-то уж очень прибудет, то на противоположном конце убудет так, что хоть святых выноси. Мы можем сколь угодно жестко клеймить большевиков (чего стоят пломбирован-

ный вагон, немецкие деньги, предательство национальных интересов!), сколь угодно жалостливо оплакивать легитимного царя, его жену и детей, но даже самый праведный гнев и самое искреннее сочувствие не скроют от объективного, непредвзятого наблюдателя трагический факт: к 17-му году российское общество закоснело, застыло и умерло. Вот о чем *по сути* повествует панфиловская картина: единственно реальными, эффективными отношениями в обществе стали отношения крови, кровного родства! Именно в этом страшная, непосильная для русского ума правда революции. Идея великой богоспасаемой монархии выродилась в идею общинно-племенную, цветущая сложность социального — в непереносимую примитивность первобытного. 17-й год — не одно лишь беснование вахлаков, безответственная отмена иерархии, необходимого в каждом обществе сословного принципа, но и стихийный, спасительный для России поиск нового социального порядка, эффективного, динамичного, способного преодолеть вдруг возобладавшую кровнородственную систему отношений.

Коротко и — снова — грубо разберем советскую эпоху. Словно бы в отместку семья не просто третировалась, но разрушалась и уничтожалась. Начали с царской, потом перемешали в огне войн и горниле пятилеток все остальные. Последствия чудовищны, но будем откровенны и честны: страна осуществляла системный поиск реальной коммуникации между своими гражданами, тот поиск, который катастрофически не удался России царской. Никакие материальные богатства и полицейские меры не уберегут от тотального разрушения государство, в котором нарушена коммуникация, вследствие чего граждане выпадают из ролевой социальной игры, безвозмездно теряя главное право свободного человека (к сведению разномастных диссидентов и борцов за права и свободы!) — право на *личную историю*.

На примере великой панфиловской же картины «Начало» я хочу коротко показать диалектическую сложность и неразрешимую проблематичность вопроса. Советская критика, выполнявшая, сознательно или через силу, социальный заказ советского государства, до небес превозносила простую фабричную девчонку Пашу Строганову, реально получившую в СССР возможности для карьерного роста. Безродная и одинокая Паша нимало не удивляется собственной социальной мобильности, почти неограниченной. Вот она — ударница производства и депутат (смотри инкарнацию Паши — Елизавету Уварову из «Прошу слова»), а вот, коли захочет, знаменитая на всю страну актриса, исполняющая роль национальной героини Франции Жанны д'Арк.

Итак, всем Паша хороша, одна беда: ни черта не понимает в семейной жизни. Не задумываясь, увела от законной жены и ребенка жизнерадостного идиота Аркадия! В свое время мне пришлось специально изучать историю вопроса: никто из советских критиков не нашел сил и слов для мало-мальского осуждения девушки. Дескать, шуткует наша положительная, востребованная временем великих перемен героиня! Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет, приручит и уничтожит любого попавшегося мужика, да лишь бы хорошо работала, лишь бы на сто процентов реализовалась как личность!

Между тем героиня демонстрировала чудовищную, запредельную, гремучую смесь дури, аморальности, безвкусицы, пошлости, гордыни, бог знает чего еще. Вот где отличие великого режиссера Панфилова от режиссеров хороших. Культурных, интеллигентных, но не более чем хороших. Режиссеры эти, начитавшись неподражаемой, гениальной дворянской литературы, кроили своих героев «из народа» по меркам обученных, воспитанных, достойных аристократов. Получалась неправда, что сегодня особенно бросается в глаза. И только несентиментальный Панфилов выдал всю правду-матку — всю, как она есть!

Паша Строганова — существо, воспитанное вне Семьи. Ее сознание лишено самого понятия «семья» как смыслообразующего элемента общественного устройства. Однако надо же понимать, что эта чудовищная, невменяемая, глубоко несчастная дама есть реакция, прямой ответ российского социума на гипертрофию кровно родственной, семейной идеи предреволюционной эпохи! Совершенно закономерно обращение Панфилова к истории жизни и смерти в огне революции – к истории царской семьи. Семья эта, повторюсь, в художе-

ственном мире Панфилова умирает, для того чтобы на историческую сцену вышли и состоялись Таня Теткина, Паша Строганова, Елизавета Уварова. Страшная, трагическая жертва, но объявлять ее бессмысленной могут лишь те люди, которые отказываются признавать в прорастающих не из уютных детских, а прямо из земли, из перегноя и суглинка среднерусской полосы Тане, Паше, Елизавете — равных себе, достойных человеческого существования «субъектов федерации». Впрочем, подобная точка зрения сегодня как никогда популярна. Особенно забавно звучат такие песни из уст новоявленных ряженых аристократов, чья родословная навряд ли сильно отличается от родословных поименованных выше героинь панфиловского историко-художественного мифа.

3

Ученые, литераторы, публицисты, в том числе на страницах журнала «Искусство кино», обсуждают проблемы Советского Союза или России исключительно в категориях *материальной наличности*. Из-за этого не в фокусе оказываются куда более важные вопросы *социальной коммуникации*. Современное российское кино выдыхается по причине того, что место напряженного социума, чреватого силовыми линиями, конфликтными узлами, занял агрессивный вакуум. Какова наличная социальная реальность, таково и кино.

В целом не слишком эффективный и устойчивый советский социум все же был настроен на *идею всеобщего мирного сосуществования* своих граждан. Случай Паши Строгановой, случай Тани Теткиной доказывают: советский социум напрямую увязывал возможность самосохранения и развития с насущной задачей самореализации, социальной адаптации большей части народонаселения. Не отрицая и не замалчивая ни единого минуса так называемого «реального социализма», хочу все же заметить: нельзя задним числом отменить напряженный тонус его социальной жизни.

Когда сегодня, в 2002 году, нам заявляют, что все дороги открыты, что поддержание пресловутого тонуса — личное, притом вполне посильное дело каждого гражданина, на лице многих не самых глупых людей появляется злорадная ухмылка.

Прав ли был Ницше? Кажется, теперь Ницше прав всегда и везде: вечное возвращение, неодолимый круг повторений. Через семь с лишним десятилетий полного неуважения, забвения и позора семейная идея возродилась в России с новой, пугающей силой.

«Романовы. Венценосная Семья» — это, конечно же, попытка реставрации, но не царствовавшей некогда династии, а самой идеи безусловного приоритета семейных, кровнородственных отношений в ущерб принципу государственного протекционизма. На рубеже 80—90-х государство окончательно ослабло, почти полностью отказавшись даже от имитации своей обязательной функции по поддержанию всеобщего жизненного тонуса, по налаживанию общественных связей, *системной коммуникации*. В 90-е идея семьи торжествует повсеместно: в политике, искусстве, провинциальной повседневности, везде.

Забавно в этом смысле припомнить одно из ключевых обвинений, брошенных тогда же в мумифицированное лицо вождя мирового пролетариата. Ленину ставили в вину не только соучастие в убийстве царской семьи, но и припоминали, что сам он полноценной семьи не создал. Всесторонне и, в общем-то, достаточно подло обсуждалась его половая жизнь (или отсутствие таковой) с Инессой и Надеждой, источники и последствия ленинского сифилиса, бездетность и т.п. Особенно старались отдельные женщины. Всеобщими усилиями (дело, конечно, не в Ленине, а в постановке вопроса и сопутствующей аргументации) постановили, что идеал мужчины — розовощекий самец-семьянин, безропотно удовлетворяющий прихоти (в первую очередь материальные, во вторую — сексуальные) своей ослепительной жены-личности. То, что с мужчиной принято связывать и некоторые другие качества, интенции, подвиги, остроумно замолчали. Таким образом, у нас восторжествовала весьма односторонняя и наиболее сомнительная модель семейного уклада, где все подчинено некоему безупречному, никому не подотчетному, вампирическому женскому на-

«Прошу слова», режиссер Г.Панфилов

чалу. Впрочем, здесь эту тему придется оставить, иначе она заведет нас слишком далеко. Замечу лишь, что за принятие этой крайне опасной модели российскому обществу еще придется заплатить, и весьма недешево.

4

«...Не передать жизнь означало бы порвать цепь, которая уходит далеко в прошлое и должна бесконечно продолжаться в будущем, это означало бы разрушить связи, цементирующие общество, и лишало бы человека возможности и после смерти присутствовать незримо среди живущих (так как умирающий бездетным не имеет никого, кто поклонялся бы ему как предку)»[1].

Цитируемый автор добавляет: ребенок с архаических времен считался «лекарством против смерти». К чему это я? К тому, что семейная идея — отнюдь не сентиментальная блажь прекраснодушных идиотов-родителей, а важнейший, наряду с религией, механизм социально-психологической адаптации человека в мире. По сути, ребенок позволяет родителям осуществить мистический перенос собственного естества в бесконечное будущее. Это, без сомнения, очень сильный психологический феномен, на который как-то не принято обращать внимание.

[1] Р у л а н Н. Юридическая антропология. М., 2000, с. 260.

Обычно, рассуждая о родительской любви, подразумевают заботу взрослых о подрастающих детях. Но на самом деле все не так просто и благородно.

Альтруизм небескорыстен. Как справедливо отмечает исследователь: «...собственная смерть всегда значит для человека гораздо больше, чем даже смерть его детей: индивид, таким образом, имеет приоритет перед группой. Кроме того, сама смерть у нас воспринимается как безысходность гораздо чаще, чем в традиционных обществах: там, где существует вера в загробную жизнь, страх смерти меньше. Смерть без возврата — вот что объясняет то, что большинство супружеских пар придают такое значение тому, чтобы ребенок был непременно их собственным порождением, и готовы преодолеть значительные препятствия, чтобы добиться этого результата.

В целом можно сказать, что, порождая потомство, человек приносит благо прежде всего самому себе. Если бы дело обстояло иначе, бесплодие не преодолевалось бы такими сложными способами и усыновление практиковалось бы гораздо чаще (в традиционных обществах люди также стремятся прежде всего иметь собственных детей, но, если это им не удается, в их распоряжении имеется много разных способов обеспечить себе потомство, коль скоро природа им в этом отказывает)»[2].

Итак, человек общества потребления, психологически не готовый умереть ни завтра утром, ни сегодня вечером, но смутно ощущающий свою физиологическую конечность, обожествляет кровь и семью. Сделать это тем более легко в ситуации, когда государство настолько ослабевает, что более не решается настаивать на своем сакральном характере, на своем статусе Отца, патрона, опекуна. Культурная прослойка, где все люди на виду, блестяще иллюстрирует вышесказанное. Самым надежным, самым необходимым способом существования и осуществления себя в будущем становится династический принцип. Лексические добавки «старший», «младший» и т.п. стали необходимым атрибутом.

Ситуация настолько социокультурно обусловлена, что против нее нечего возразить, ей нечего (пока) противопоставить. Удивляет, однако, вот что. Страна, уже не меньше десяти лет живущая по закону крови и семьи, описывается нашими художниками так, будто в обществе все еще осуществляется государственный протекционизм и поощряется политика вовлечения в активный социальный кругооборот неангажированных людей «с улицы». Иначе говоря, в своей повседневной жизни художники, в том числе кинематографисты, живут по новому закону, а свои тексты организуют по законам советского времени!

В моем распоряжении несчетное количество ярких примеров. Остановлюсь лишь на картине Сергея Соловьева «Нежный возраст», победившей в 2001 году на внутреннем российском чемпионате по кино — Сочинском фестивале «Кинотавр». Социальная задача фильма — осознано это авторами или нет, совершенно не важно — заключалась в том, чтобы включить в активный художественный процесс Дмитрия Соловьева («младшего»), выступающего одновременно в качестве соавтора сценария и актера. Как я заметил выше, этот жест доброй воли настолько очевиден, неизбежен, объясним, что возразить против него абсолютно нечего. А кто бы сегодня сыну предпочел постороннего сценариста, незнакомого актера из отчужденного актерского агентства? Все бы поступили так, и даже автор этих заметок. Вдобавок, по общему, *почти единодушному* мнению, фильм получился и стал «чемпионом». Однако покопаемся внутри художественного текста.

Согласно сюжету главный герой, которого как раз и играет Дмитрий Соловьев, — селфмейдмен, то есть человек, добившийся неоспоримых успехов в социальной жизни *исключительно собственными силами*. Все мы, конечно, помним, как он боролся с лицемерным советским режимом, осуществлял индивидуальную трудовую деятельность, дружил с лирической обезьяной, ставил на место воображулю-красавицу из Парижа и, главное, всюду потерпел непременный, феерический успех. То есть картина «Нежный возраст» описывает нашу постсоветскую реальность так, будто на дворе 70-й год прошлого столетия (смот-

[2] Там же.

«Нежный возраст», режиссер С.Соловьев

ри историю Паши Строгановой) или будто действие развивается не в Москве, а где-нибудь в Нью-Йорке или Чикаго (хотя, конечно, и там свобода индивида ограничена законами его социальной группы весьма и весьма). Между тем, как уже было замечено, глобальная социокультурная идея «Нежного возраста» заключается в прямо противоположном: не селфмейдмен, а семья, как единственный в сегодняшней России способ передачи социального опыта, стиля жизни, возможности зарабатывать деньги, жениться, выходить замуж и даже, подозреваю, кататься на горных лыжах и роликовых коньках.

Наблюдать подобную непоследовательность удивительно! Почему нашим художникам так хочется работать с неорганичным для нынешней российской почвы стилем «селфмейд»?! Почему бы не обратиться наконец к социальной *реальности*, прекратив культивировать свои подростковые фантазмы?! Почему выдающиеся западные художники не стеснялись и не стесняются работать с семейной темой? Назову наобум «Сагу о Форсайтах» Голсуорси и «Крестно-

го отца» Копполы, чтобы стало понятно: художника ограничивает или даже развращает отнюдь не тема, а установка на сокрытие подлинного положения дел в социуме, на подмену реально действующего социального закона фиктивным.

5

В современном российском обществе существует устойчивая тенденция к локализации, обособлению отдельных социальных групп и новообразованных каст. Важно понимать, что группы эти формируются отнюдь не по принципу материального благосостояния и толщины кошелька. Материальное, как всегда и везде, фактор вторичный. Имеет значение публичность персонажа, возможность собирать, распространять и озвучивать информацию, иначе говоря, обладание конвертируемой, *медийно обеспеченной речью*. Художники, журналисты, бонзы массмедиа работают в режиме монолога, ибо в ситуации отсутствия государственного протекционизма или здорового капиталистического рынка не существует *никаких условий для реальной конкуренции*. Поэтому квазирынок держит тот, кто неустанно говорит, регулярно и публично позиционирует себя в качестве художника, мыслителя или аналитика.

Чрезвычайно важным в этом смысле следует посчитать героический опыт телеканала ТВ-6, неожиданно вбросившего в наше медиа-пространство шоу «За стеклом». К сожалению, автору этих заметок удалось познакомиться с проектом лишь на последнем его этапе. Тем не менее автор успел отметить агрессивно-негативную реакцию лидеров российского медиа-рынка, из числа самых известных, интеллигентных, продвинутых. Александр Гордон и Александр Невзоров, Михаил Леонтьев и Артемий Троицкий метали по адресу юношей и девушек, обосновавшихся по ту сторону стекла, гневные филиппики. Подчеркну, доставалось не столько организаторам шоу, сколько его непосредственным участникам и благодарным зрителям.

Признаюсь, давно не слышал из телевизора таких презрительных слов, не видел таких высокомерных улыбок. Пожалуй, с тех времен, когда Сергей Доренко вел непримиримую войну с Юрием Лужковым и Евгением Примаковым. Но одно дело — жестокая политическая борьба, где на кону миллиарды долларов, политическое влияние, тонны и килотонны власти! Другое дело — повседневная жизнь *юных и бесстрашных* на глазах всей страны, где на карту были поставлены всего лишь несколько десятков тысяч баксов («всего лишь» — относительно аппетитов и реальных доходов медиа-бонз), личные судьбы и возможность карьерного роста семерых, в общем-то, беззащитных участников.

Казалось бы, чего так брызгать слюной?! Взрослые, сильные, бесконечно успешные дяди из телевизора с трудом подбирали корректную лексику. Все равно не обошлось без «хомячков» и тому подобного словоблудия. Ларчик открывается просто. Безвестные, нищие, нелегитимные, лишенные права на публичную речь «хомячки» прорвали информационную блокаду, самим фактом своего вроде бы бессмысленного существования в телевизоре поставили под сомнение истинность и правомерность нескончаемого безответственного монолога информационных лидеров!

По сути случилось вот что: медиа-бонзы с ТВ-6 в своих экономических интересах наняли группу пролетариев-камикадзе и посадили их во всенародно обозреваемый зверинец. Перед пролетариями стояла вполне конкретная задача: во что бы то ни стало выстоять! Наплевав на правила хорошего тона, этические нормы, запреты публичного секса, общественную нравственность, рекомендации Академии педагогических наук, на доктора Спока, семью, школу и уж тем более на аккуратных дядек из телевизора, которые упрямо не хотят делиться правом на речь, не желают общаться с нами в режиме диалога.

Признаюсь, в первый раз, наученный пресловутыми дядями, я и сам наблюдал за телекроликами с недоумением и брезгливостью. Это продолжалось до того мгновения, когда я осознал подлинное содержание этого воистину *эпохального противостояния*! К концу проекта, несмотря на значительную разницу в возрасте, вкусах, темпераменте и т.п., я превратился в безусловного фаната — не столько шоу как такового, сколько его героических участников (в чуть мень-

шей степени это относится к «мажорной» и капризной девушке по имени Жанна, хотя и ей как члену команды и стойкому борцу за справедливость я готов простить все!).

Точнее и честнее всех прочих выразил сущность своих претензий Артемий Троицкий, известный музыкальный журналист и телеведущий. Он высказался в том смысле, что неуспешные, несчастные и в целом бессмысленные миллионы телезрителей со страстью следят за теми, кому *еще хуже*. Не стану обсуждать вопрос о том, как квалифицировать само понятие «счастье», как его измерить и стоит ли считать вальяжного, пресыщенного жизнью и удовольствиями Артемия Троицкого более счастливым и осмысленным, нежели *прорвавшиеся* (к моему полному и искреннему восторгу!) Дэн, Марго, Макс или Жанна. В словах неосторожного Троицкого существенно следующее наблюдение: произошла долгожданная встреча «своих» со «своими» же! Энтузиазм многомиллионной телеаудитории объясняется тем, что впервые за много лет (исключения: «Братья», «Сестры», «Апрель») ей предоставили право на свободную речь от собственного имени!! Миллионы зрителей опознали в жителях застеколья себя. Есть от чего поежиться Троицкому и Невзорову, чье право на публичный *монолог* отныне под сильным сомнением.

Шоу «За стеклом» ненароком предъявило стране Другого, который, впрочем, оказался никаким не Другим, а до деталей совпал с этой страной! Оказалось, что человек не настолько подл и опасен (даже в опасной близости к большим деньгам!), как нам объясняли и внушали все это время. Оказалось, что новую и вполне достойную жизнь можно построить, не оглядываясь поминутно на травматичное прошлое. Оказалось, жизнь в настоящем может быть одновременно насыщенной, романтичной, эмоциональной. А с душой, совестью, коварными планами, интригами, борьбой за выживание каждый будет разбираться отдельно от телевизора, за кадром, наедине с Богом, чертом или психоаналитиком.

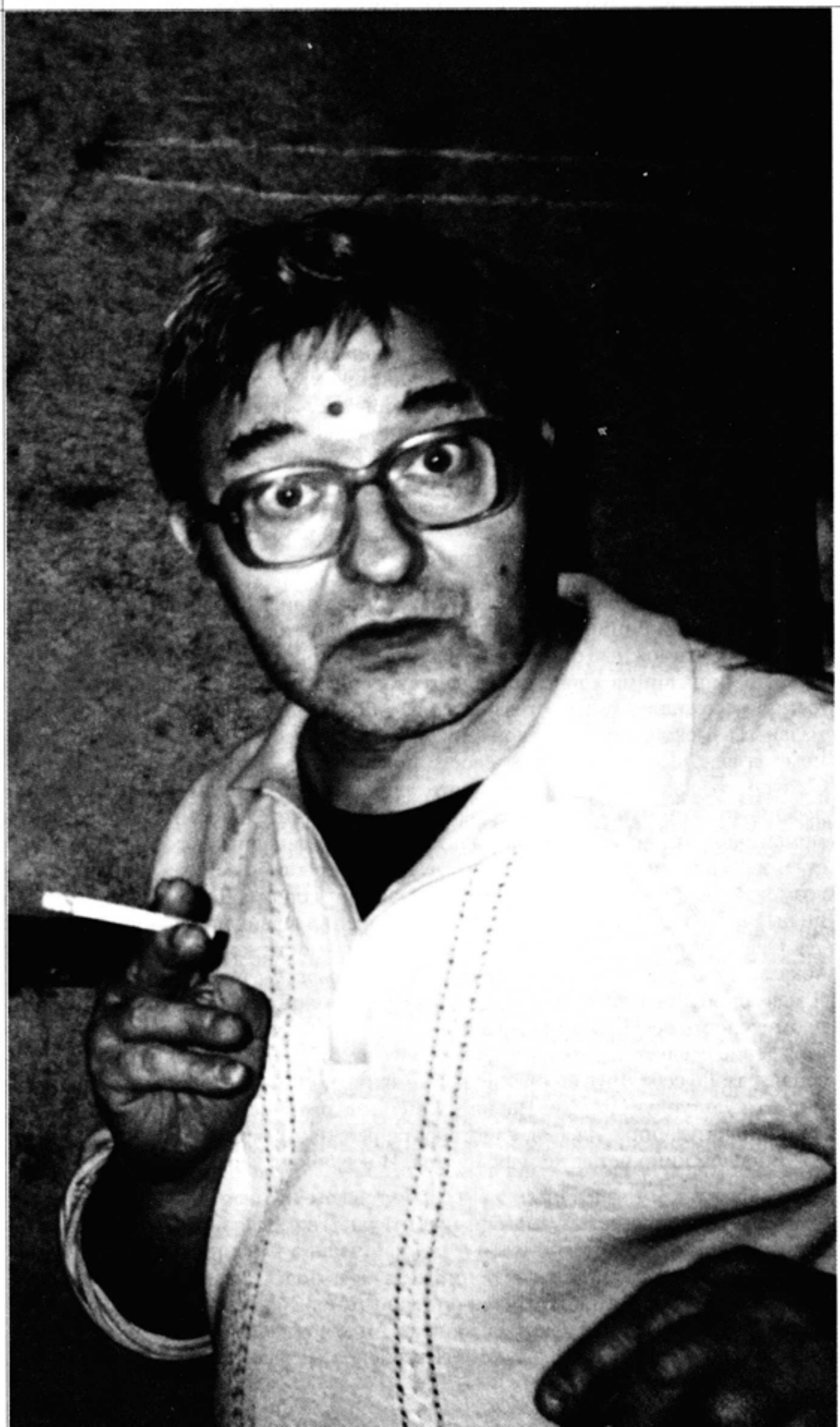
6

В чем сверхзадача моего текста? Я снова и снова призываю кинематографистов оставить свои амбиции, подсохшие и подгнившие идеи из прошлого (!) столетия, отбросить ложные приличия и фальшивую корпоративную этику. Требуется всего лишь внимательно приглядеться к социальной *реальности* своей страны, по мере сил и таланта отразив ее на кино-, телеэкране. Всё. Никаких формальных изысков, никакой такой гениальности не требуется. Всего лишь по-честному вглядеться. Не в бездны своего подсознания (кстати, абсолютно предсказуемого, как и подсознание почти любого человека или как современное российское кино), а в бездны повседневной действительности. Обещаю, к вам моментально потянутся отборщики крупнейших западных фестивалей, отечественные зрители и даже хитроумные продюсеры с большими финансовыми возможностями. Потому что правда всегда стоит дороже. Дороже, чем что бы то ни было. К сожалению, в России эта точка зрения до сих пор непопулярна.

Очень осторожно, выборочно и по возможности корректно я попытался показать, как выглядит наша жизнь с *другой стороны* телевизионного стекла. Я мечтал внушить хотя бы самым *внимательным* читателям журнала: бескомпромиссность бессмысленна. Всякое свое, даже безупречно доказательное утверждение следует делить на двадцать, на сто. В целях безопасности. Нет, опасен не сам по себе Другой, опасно невнимание к нему со стороны тех, кто формирует культурную норму. Нашему кинематографу не хватает Другого: Бога, женщины, мужчины, плебея, аристократа, ребенка, старика.

В нашем кино нет даже марсианина. И все-таки я верю.

О П Ы Т



Кинооператор
Александр Жуковский

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

Посвящается Александру Жуковскому

Бабьим летом 1976-го мы с кинооператором Александром Жуковским приехали в Марьину рощу, чтобы успеть снять ее остатки. Знакомые с детства дворы определены были под снос. Дома смотрели слепыми непромытыми окнами. Возле деревьев, заборов, среди двора высились горы ненужных в новом районе вещей — старые тумбочки, эмалированные тазы, сломанные столы, разбитые гипсовые скульптуры наяд, остатки дров. В груде бревен валялся проржавевший крест. Белел череп трофейной машины. Было тихо. Дворы не оглашались криками детей, дребезжанием велосипедных звонков. Марьина роща переезжала в новые районы, и 1976 год был годом ее бабьего лета. Но еще кое-где болтались на веревках, подпертых палками, белье и ковровые дорожки. Еще слышались в домах слабые звуки жизни — в водопроводной трубе сипела вода.

Пушистый кот оживлял поэзию запустения — нежился на солнце. Саша, который вообще никогда не мог пройти спокойно мимо любого зверька, начал неторо-

Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций в Токио (1994) и на Высших курсах сценаристов и режиссеров (1987—1988). Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9, 11.

ливую беседу с котом, и тот, признав в нем своего, принялся играть с листьями, ожидая похвалы. Из дверей вышла женщина, и кот присмирел в знакомых руках. Саша сфотографировал ее. В старом рабочем халате, в стоптанных тапочках на шерстяные носки она была частью заглохшего пейзажа. У подножия тополя на старом ящике из-под гвоздей спиной к стволу прислонился дырявый венский стул. Я назвал его «стулом поэта». (В фильме «Сказка сказок» у дерева сидит Поэт на венском стуле.) Среди густых полынных зарослей висел израненный лист лопуха. Он героически выдержал атаку маленьких лучников и теперь медленно умирал от «смертельных ран». Саша снял и его. (В фильме в осеннем сыром лесу висит огромный лист, с него стекают капли дождя.)

Старые, отжившие свой век дома подставили солнцу иссеченные ветрами, дождями потемневшие сгнивающие стены. Много десятков лет дома медленно уходили в землю, отчего стены прогнулись, напружинив доски. Страшная неотменяемая сила земного притяжения, соединив усилия с самим временем, погружала в себя и уплотняла, уплотняла шумевшую когда-то здесь жизнь, превращая ее в перегной. Как будто я был на дне ушедшего моря.

Если в течение года можно было бы снять покадрово увиденное, мы стали бы свидетелями равнодушных сил, ломающих живое.

Оставалось одно — зафиксировать. И Саша нацеливал фотокамеру на облупившиеся двери с прибитыми почтовыми ящиками и крапом звонков, на двери, обитые войлоком, дерматином с выползающими из-под него клочьями ваты, на старые палисадники с золотыми шарами и худыми рябинками, обрызганными гроздьями ягод.

Саша сделал более сотни фотографий. Уходящий мир взяла в себя тонкая серебряная амальгама. Когда я приехал сюда через год, здесь уже хозяйничали бульдозеры, догребая былое.

Прошло двадцать с лишним лет. В 99-м не стало Александра Жуковского. Я так привык к его хриплому голосу, к его шаркающей походке, к его теплу, к его доброте и резкости, что до сих пор не могу примириться с его уходом.

Он был больше чем кинематографист, чем кинооператор. Он был хранитель совести, достоинства, порядочности. Он был естественным, как дождь, как деревья или падающий снег. Он был везде своим: в незнакомой компании, на вечеринке с друзьями, в павильоне на съемке или в разговоре с одинокой собакой на улице. Он очеловечивал пространство. Он был уникален, и любой самый завистливый профессионал не завидовал ему, потому что как можно завидовать небу. Я не могу сказать «он снимал». Нет. Он воздействовал всем своим существом, всем своим составом на свет, на пленку, на кинокамеру, на рисунок.

Пройдя учебу на операторском факультете ВГИКа, он оказался в мультипликации по причине тяжелой травмы на съемках документального фильма. И мне временами становилось страшно, что судьба соединила нас таким трагическим способом. Он одухотворял обычные стекла, обычный целлулоид. Разницы между огромным павильоном и мультипликационным станком для него не было. Экран все равно един. Снимая «Ежика в тумане», он видел за полем съемки иные дали. Кинокадр становился малой частью его мира.

Для него процесс выращивания чеснока, возделывания газона, восторг от Эль Греко или становление кинокадра были равновелики, поскольку всем процессам он отдавался самозабвенно. Глядя на его ворожбу, я мог сказать: снимают не кинокамерой, не на пленку и не при помощи осветительных приборов, нет. Подлинность кинокадра — это подлинность совести, сочувствия, просвещения, человечности. Поэтому даже в самых сложных кадрах «Шинели» с ним было спокойно. Его неторопливая убежденность в справедливости работы невольно проникала в тебя. И ты обретал равновесие. С ним сняты два фильма — «Ежик в тумане» и «Цапля и Журавль». И двадцать минут «Шинели». Но прожита целая жизнь. С ним мы сочинили принцип съемки на подвижных ярусах, покадрово меняющих высоту. При подвижной во всех плоскостях кинокамере этот принцип давал свободу парения в съемочном поле. Кинокадр обретал летучесть. Диффузион размером 80 на 130 см делался природным путем — стекло затуманивалось падающей на него пылью. Ровнее придумать невозможно. «Ребята, у вас стекло запылилось». — «Только не вздумай дунуть или чихать!» Легкость дыхания равнялась мягкости падения молекул на стекло кадра. И пространство наполнялось воздухом.

В Швеции меня спросили: «Как вы добиваетесь воздуха в кадре?» Я ответил: «В вашей стране этот эффект невозможен. Вы каждый день моете стекла».

Я могу сказать об Александре Жуковском: он был великий кинооператор, из созвездия А.Княжинского, Г.Рерберга. Даже в фильм «Сказка сказок», снятый другим кинооператором — И.Скидан-Босиным, — простирается его влияние.

В сущности, его энергия наполняла все слои изображения. Свет для него был не просто экспозиционный элемент. Свет — вещество, янтарная плазма, в которую запаяно действие. Он изнурял себя работой и работой гнал от себя почти ежедневные боли. Он не говорил высоких слов. Целлулоид называл «портянкой». «Ну-ка. Брось-ка еще портянку! — сипел своим «шкиперским» голосом и, если результат его устраивал, добавлял: — Вот это уже фенечка». Почему «фенечка», не знаю, но меня устраивала подобная эстетическая категория. И «портянка» нравилась. Это ему принадлежит краткий и емкий афоризм: «Лучше портвейн в стакане, чем Ежик в тумане».

Я никогда не слышал в его словаре вертлявых, сытых фраз «нет проблем», «это ваши проблемы» или решительного «однозначно».

Когда Саша заболел, я ходил и молил об одном: даже если не будет сил на съемку — пусть просто приходит, отпускает реплики да хотя бы даже дома сидит. Мне бы только знать, что он дома, что можно к нему зайти или позвонить. Только был бы жив.

В последний день, когда приехала «скорая» и после укола ему сделалось лучше, он стал метать из холодильника еду, сипя: «Вы в ночную, устали, надо подкрепиться. Ребята! Никаких «нет». Поешьте».

Саша умер от послеинфаркта. Врачи, сделавшие вскрытие, говорили, что вообще непонятно, как он жил. Я знаю, как он жил. Он всей духовной мощью тащил свой организм. Дух оторвался от плоти, оставил ее, и плоть умерла.

Я слышу Сашин голос: «Юра, ну ты что, будешь снимать? Мне включать свет?»

Любая часть кинокадра должна иметь свою биографию, свою веселость, свое страдание, своего бога.

Мы уплотняем изображением время: его отметины — многослойность, в строении кино важнейшая часть.

Сама по себе линия мертвеет, если не соединяется с другими элементами кадра, если не продлевается звуком, светом, игрой, то есть добавочной энергией.

Мы «обманываем» зрителя, пуская его внимание по ложному следу, и неожиданно меняем характеристику действия добавочными акцентами.

Момент соединения действия или изображения с продлевающими элементами — магическая точка кадра. Назовем эти точки взглядом кинокадра или слухом. Они — принадлежность не только персонажа, но и пространства, и звука.

Дом слепой или смотрит... с бельмом или промытым зрением.

Я говорю не о пассивном одушевлении — приделать дому глаза, но о глубинном, когда ветхая, шершавая стена, переплетенная дранкой, ржавой от гвоздей, с географическими остатками штукатурки, озаряется младенческим светом в осколке окна.

Не нужно объяснять, где в этом кадре веселость, а где биография.

У нас не должно быть сомнений при съемке подобного кадра, что дом дышит, иначе работа замкнется на уровне мастерства — чрезвычайно опасного состояния, когда речь идет, собственно, о жизни и смерти. В этом случае кокетничать мастерством неприлично.

Простой кинокадр: вечерние сумерки, потухающее небо, темный горизонт, темно, и вдруг плеск, в темноте сверкнула разбуженная вода — кто-то ноги полощет или рыба плеснула, кадр становится зрячим для нас, зрителей, глубинным. Наше подсознание ждет. Оно другое после проявления зрелищной или звуковой силы.

А что в этом смысле означает персонаж? Он — элемент кадра, который в нужный момент замыкает пространство на себя. В связи с персонажем вы поймете, почему я хочу видеть кадр, одушевленный зрением и слухом. У самого

персонажа есть свои магические точки, их функция переменна, поэтому не важно, как мы его видим: анфас, в профиль или с затылка.

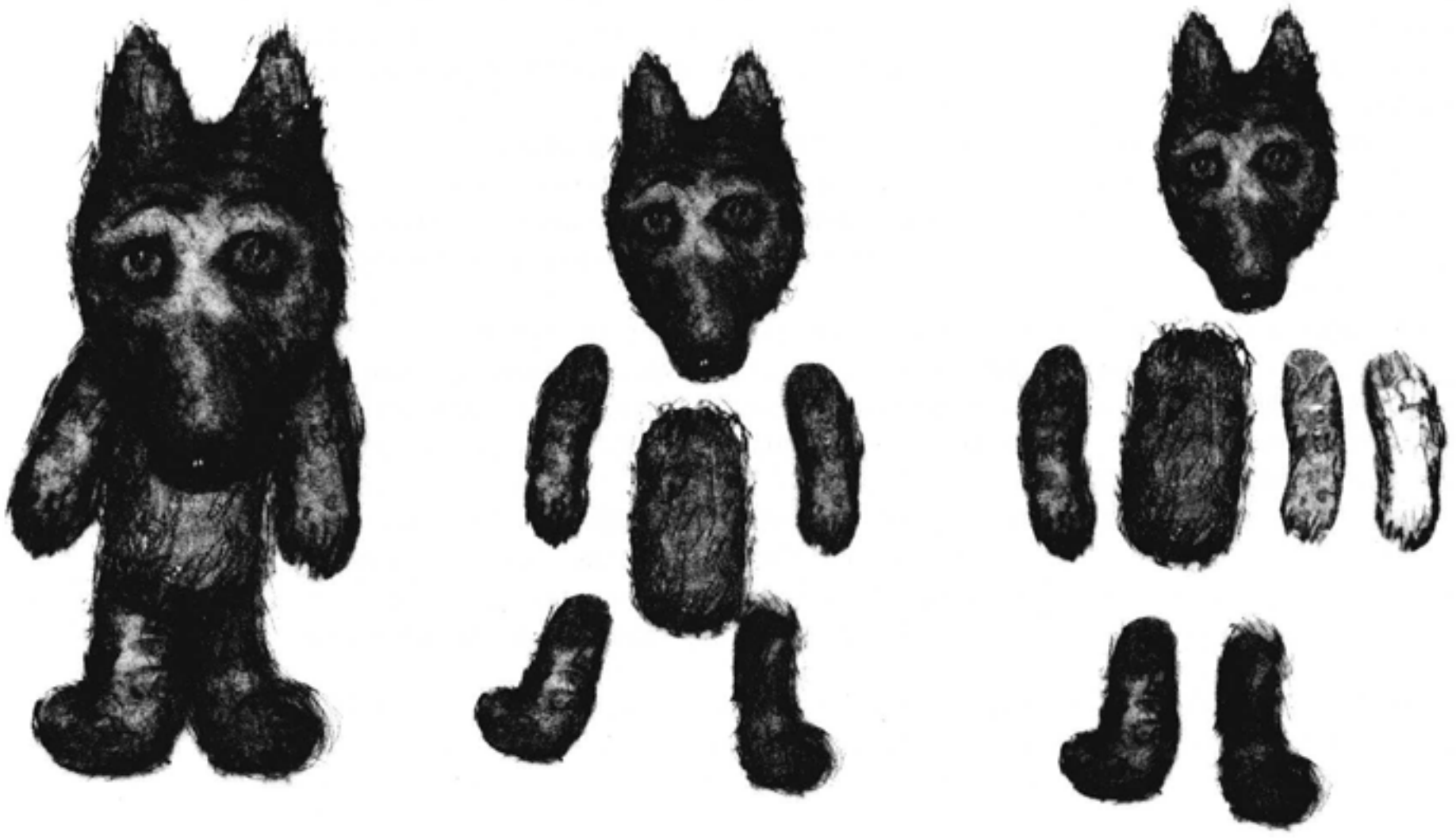
У Акакия Акакиевича, например, его магической точкой может быть и темечко, и нос, и глаза, и рот, и щеки, поскольку все они участвуют в написании букв. Если с затылка — то его шейка с двумя жилочками, на которых держится его голова. Но может быть и плечо, выглянувшее из ветхого халата, как у детей под легкой фланелькой открывается нежное, беззащитное плечико.

Деталь замыкает на себя персонаж, но и персонаж замыкает на себя пространство. Обмен между ними бесконечен.

В качестве примера возьмем Волчка из «Сказки сказок». Прежде всего мы должны отметить глаза. Они — его магический центр.

Вначале о технологии. Строение персонажа многоступенчато и многослойно. Я уже говорил, что мы уплотняем изображением время или заменяем его, что одно и то же. Непредвиденный результат — благая сторона многослойного построения, как лессировка в живописи.

Основой фигурки Волчка, тональной подложкой для его корпуса, лап, головы служит грунтованная белилами, тонированная гризайлью (акварелью или лессировочной масляной краской) фольга. Основа вырезается по чертежному силуэту персонажа. Фольга, если перевести на язык живописи, всего лишь подмалевок. Окончательная графическая проработка идет по целлулоиду, который накладывается на грунтованную фольгу. Края целлулоида выступают за преде-



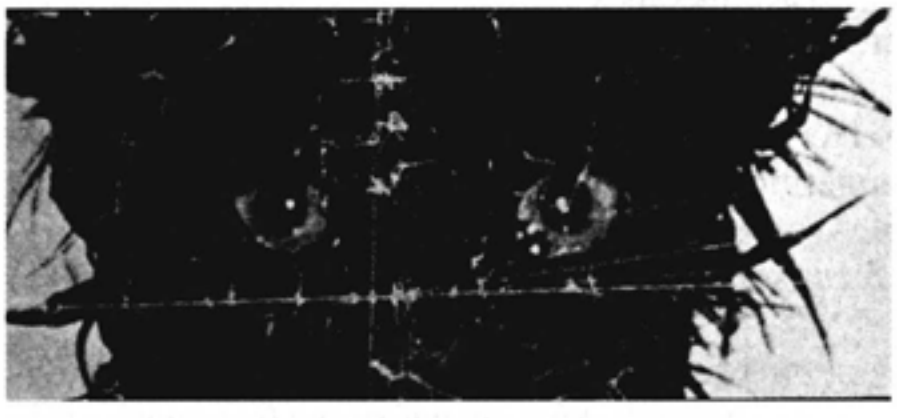
лы тонированной основы. Если фольга — тоновая основа персонажа, то целлулоид — основа для прорисовки. Весь персонаж сборный: отдельно лапки, голова, туловище. Каждый элемент дробится на отдельные части: голова разборная, отдельно глаза, уши, нос, черный кончик носа. Каждая деталь составлена из фольги и целлулоида. Целлулоид одновременно и лессировочный, и графический слой. Штрихи по краям целлулоида выходят за пределы тонированной фольги. Создается воздушная прослойка по краю между основой и штрихом. Штрихи растворяются в декорации, образуя единую графику. Штрих одновременно элемент персонажа и пространства.

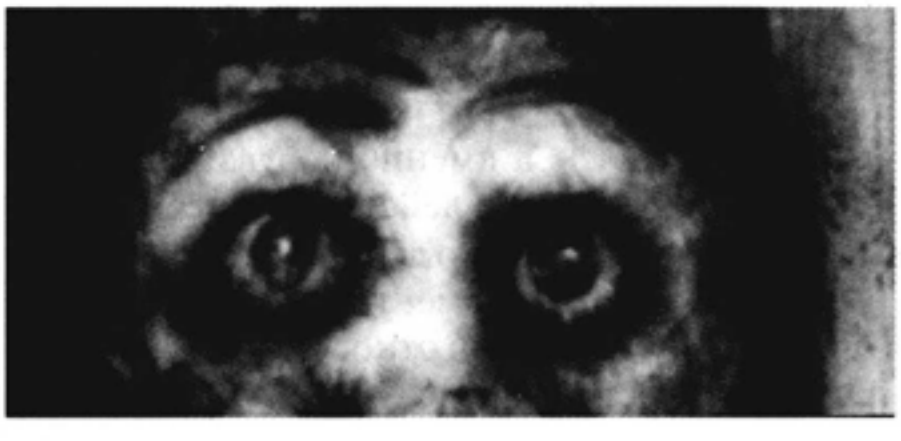
Как видите, говоря о психологии, я говорю и об эстетике. Не случайно я постоянно возвращаю ваше внимание к изобразительному искусству.

Если принять персонаж за деталь, общим к нему будет пространство, которое он одушевляет. Но и сам персонаж в строении имеет те же особенности, что и пространство по отношению к персонажу.

Дробление нескончаемо, и кадр никогда не завершится в математическом смысле. Но мы имеем дело с творчеством, оно бесконечно шире любых математических дроблений, поскольку непознаваемо. Мы никогда не узнаем, где граница оправленной кружевом маленькой ручки инфанты с портрета Веласкеса — она растворена. Мы не услышим, где звук переходит в тишину, мы не поймем, почему сочетание слов вызывает сердцебиение. И здесь возникает вопрос: что по отношению к чему? Где общее по отношению к живым точкам персонажа, через которые мы его одушевляем? Быть может, дальнейший разговор покажется банальным, поскольку технический и художественный аспекты связаны в одно целое. Писать на холсте или на доске — суть разные пути и результаты.

У Гогена в автопортрете фактура холста и грунта — часть живописного результата. Бугристая поверхность грубой холстины пробивается сквозь живописный слой. Гоген касается кистью красочной поверхности настолько легко, что краска цепляется за вершинки фактуры. Тем самым вокруг каждой мелкой точки остается втертая в холст предыдущая фактура. Создается живописная вибрация. Я не собираюсь отдельно разбирать живописные приемы художников. Их огромное количество, нужно уметь вглядываться. В этом смысле невероятно обогащают нашу память фактуры Пауля Клее, о котором я уже не раз говорил.



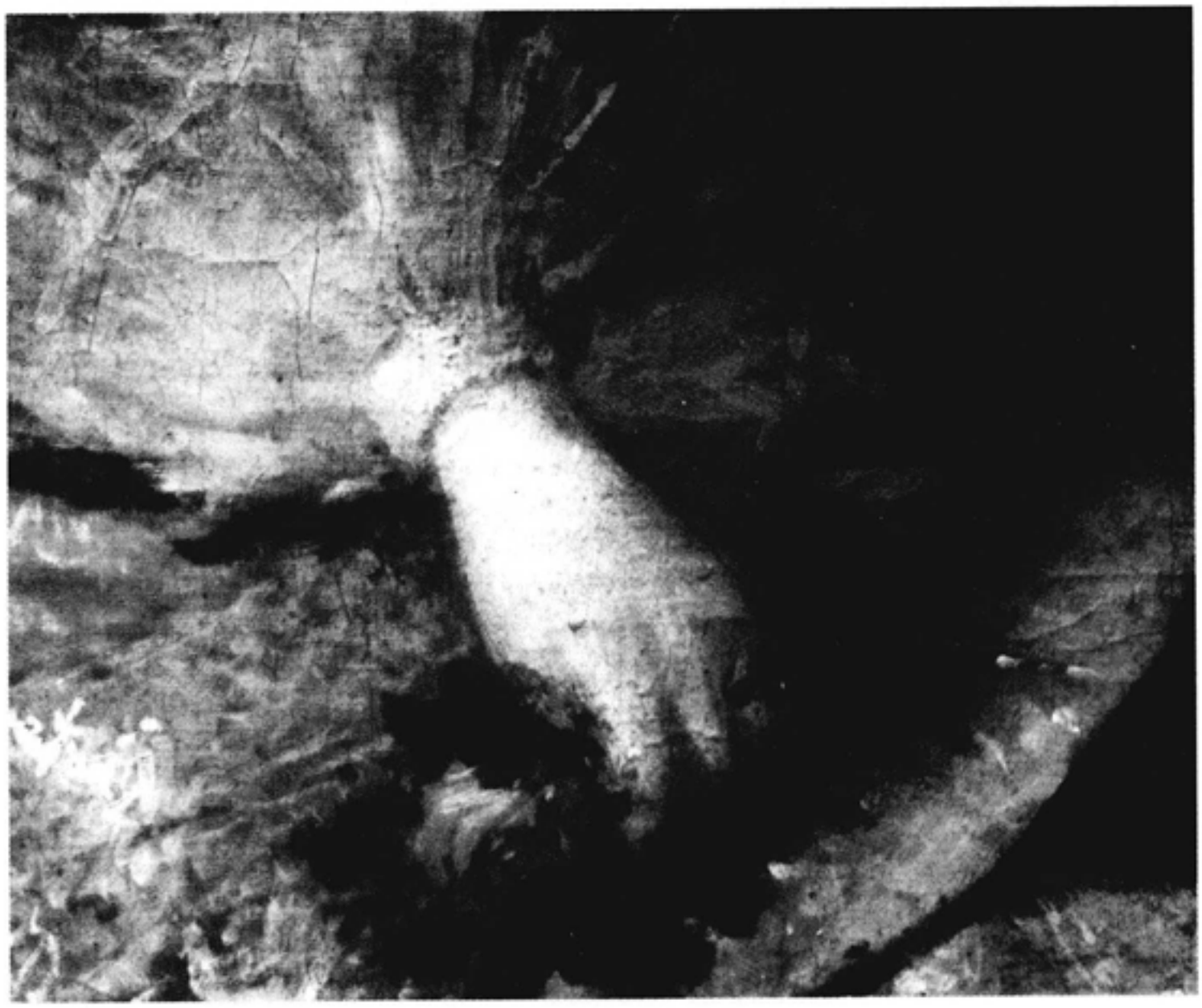


Но вернемся к разговору о персонаже и его чувственной стороне. Как-то я увидел фотографию котенка, вытащенного из воды. Помню его поразительного трагизма глаза. Один горел, другой обернут внутрь, будто для него открылась бездна. Я дал фотографию художнику: «Вот, пожалуйста, будь добра, нарисуй эти глаза Волчку».

Вы мне уже задавали вопрос о смене ритма и переходе в статику, когда она продолжает развиваться. На Волчка у дверного косяка можно смотреть. И делали мы этот кадр таким образом, чтобы он продолжал развиваться и чтобы Старый Дом смотрел глазами Волчка.

Что такое живопись в целом, как не ее постоянная трансформация под нашим внимательным взглядом...

«Инфанта Маргарита» Веласкеса. На общем плане мы видим: роза в маленькой ручке инфанты.



Диего Веласкес. «Инфанта Маргарита». Фрагмент

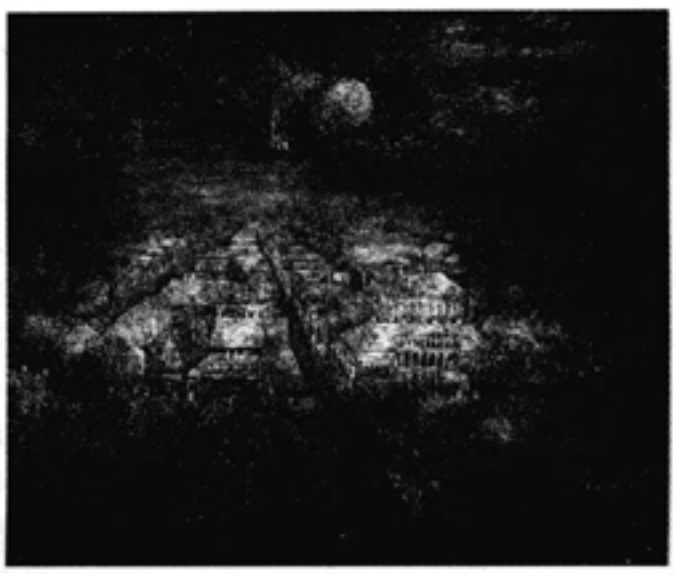
Чем ближе к живописному слою, тем сильнее растворяются границы выглянувшей из серебряной парчи и кружев ручки с розой. Мы не найдем акцентированной линии. Границы нет, есть перетекание одной живописной стихии в другую.

В сущности, нет отчеркнутых твердых акцентировок внимания. Акценты размещаются между действием и добавочной энергией, которая срезает материальный слой, вскрывая тайный смысл. В какой момент происходит трансформация действия, не знает никто. Но она происходит. Что такое фильм в целом, как не постепенный переход увиденного в иное качество, окрашенное новым вниманием. Но если в живописи, в литературе мы напрямую идем к результату, в мультипликационном кино эстетические моменты проходят технологическую стадию.

Одномоментность эстетическая и технологическая исключена. Нет ни одного стопроцентного мгновенного соединения: каждая частичка будущего кино сборная, то есть рациональная. Вот и попробуйте сделать так, чтобы получить неожиданный результат, то есть вовлечь отдельные части в общее течение, придать им самодвижение, соединить их энергией.

Мы можем только почувствовать, не понять, а именно почувствовать наполнение энергией нами же сочиненных фрагментов действия. Но если энергия не проявляется, следовательно, подробности общего действия были ложными или же надо искать новые сопряжения. Второй момент, конечно же, ритм. Энергия и ритм — два формообразующих момента, они относятся к любой части фильма, к мельчайшей детали и к общему строению.

Вот два эскиза к фильму «Шинель» — в одном сюжет «младенец над городом» входит в состав более общей композиции, в другом младенец и город отдельны.

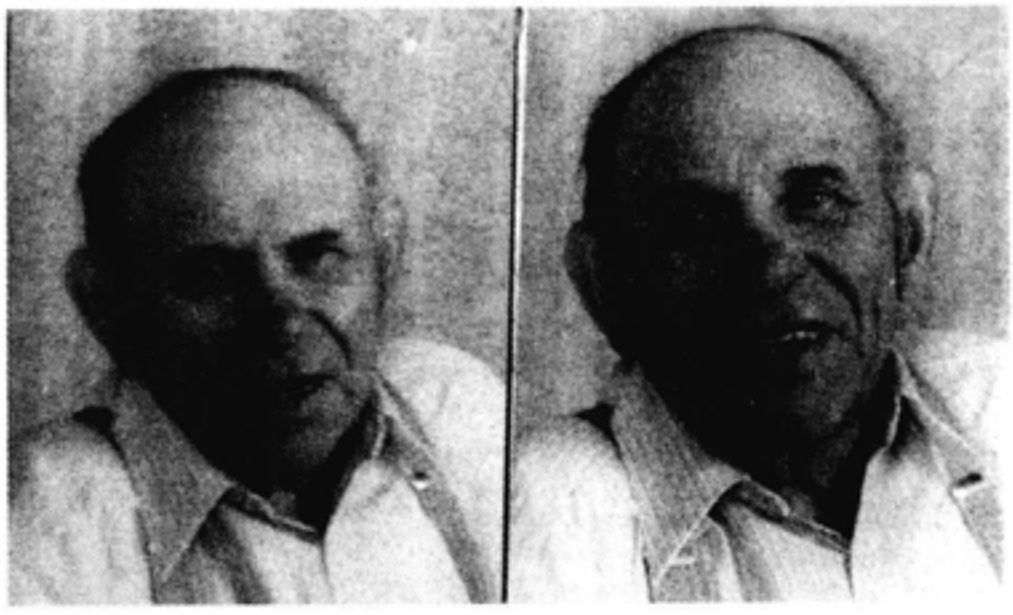


Мы сделали фотоувеличение, чтобы по этой фотографии делать персонаж, который будет играть в фильме. Это также фотоувеличение одного из эскизов.

А это сделано с фотографии, с маленького рисуночка.

Перед нами фотографии отца Саши Жуковского. Они сидели, разговаривали, и отец не замечал, что его фотографируют. Человека уже нет на свете, а лицо продолжает жить в отпечатке.

Фотографии появились примерно через год после начала съемок. Одну из них



А вот другое выражение... А вот еще замечательное выражение... И все это пойдет в работу

мы использовали для эпизода, где Акакий приходит домой, сбрасывает с себя шинель и стягивает шейный платок. Именно эта фотография использована как основа для изображения Акакия Акакиевича в таком его состоянии. Какой трагизм в лице!

над персонажем. Вот еще. Лицо ничем не примечательно, в нем нет каких-то необыкновенных выразительных деталей, я имею в виду, что нет какой-то *внешней* красоты. Но оно содержательно прожитой жизнью.

Никакой актер не сыграет документальность, какая есть на фотографии. Необходим непрофессионал, способный прожить в конкретном состоянии. Не сыграть — прожить. В нашем случае происходит соединение документального факта и вымысла. Вымысел устремляется к документальности. Документальность окружена вымыслом. Не следует путать с эффектом пиксиляции, то есть графической обработки натуры. Эстетический эффект тем и ограничен и, кроме внешнего правдоподобия, ничего не предлагает.

В «Шинели», казалось бы, задачи прямо противоположные мультипликации, если принять во внимание ее гротесковость, динамичность, «неправдивость», несовместимость с реальным изображением. Все это верно, если не учитывать ее глубинной изобразительной и драматургической свободы. Даже тривиальный выбор крупности в кадре заставляет по-иному взглянуть на свойства мультипликации. Расплывчатые в сознании моменты нашли опору в физически существующем изображении. Еще раз повторяю, мультипликация отторгает физику, действительно отторгает, если ее расположить, фигурально говоря, параллельно мультипликации. Но мультипликация идеально обновляется натурой при пересечении с ней, когда физика не успевает означиться, не прет нам в глаза в сладостном упоении: «Вот я кака́!..»

Все дело во времени и растворенном акценте. Я уже говорил раньше, что снежинка на пленке выглядит иначе, чем в ретине глаза, в нашем восприятии. Копыта лошади при длинной экспозиции оставляют на фотоамальгаме незримый след. Материализуется движение. Пленка зафиксировала то, что может представить наша фантазия. Натурное изображение облучается фантазией, и фантазия гасит физическую наглость. В этом случае натура прекрасно вписывается в состав мультипликации.

Все дело в высоте задачи, в уровне вопросов, в мучительном поиске истины. Физиология может быть любая, главное — что над ней.

Проблемы физики кадра, физиологии персонажа мучили меня задолго до съемок «Шинели». Попытаюсь рассказать, какие стадии работы на пути к Акакию Акакиевичу мы прошли с художником Франческой Ярбусовой и кинооператором Александром Жуковским. И начну с того, что неясно различимый в сознании и нарисованный как можно мельче персонаж при фотоувеличении открывает зрению то, что проявила фантазия.

Боччиони. «Всадник»

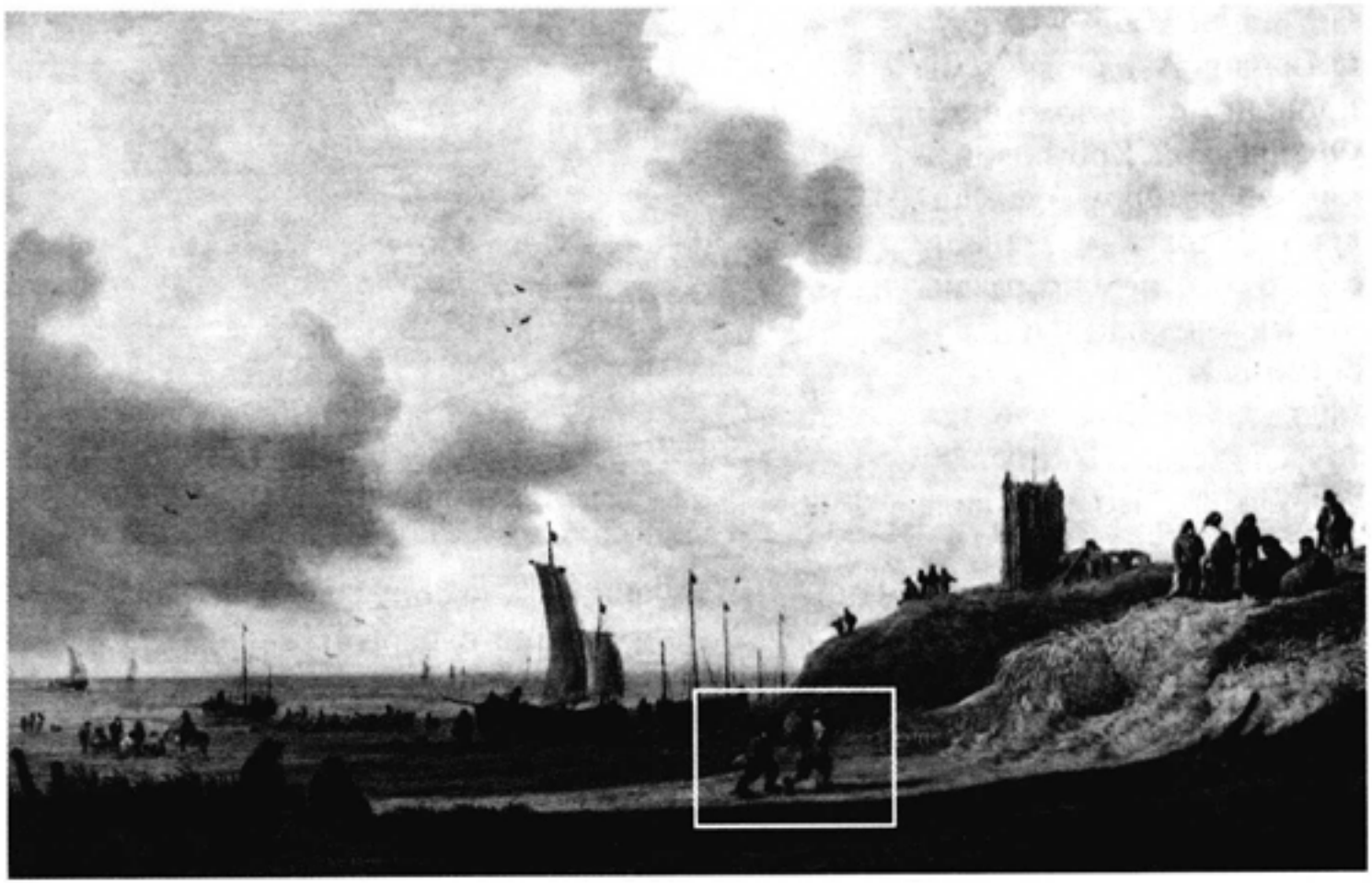
В укрупненном изображении мы отыскиваем, распознаем некоторые черты, фигуру, лицо, проясняем свое представление о персонаже. Чтобы разобраться в этом методе работы, посмотрим фрагментарно живопись «малых голландцев». При небольшом размере полотен живопись наполнена ничем не примечательной жизнью. В пейзажах всегда горизонт (Голландия — равнинная страна, ниже уровня моря). Как правило, пейзаж оживлен жанровой сценой. Жизнь как будто врасплох. В питейных домах — игра в кости, кутежи, поно-

Адриан Брауэр. «Компания крестьян»

жовщина. Обязательный атрибут — в сторонке справляющий малую нужду. Никаких социальных установок, в отличие от русских передвижников. В сущности, эта живопись — хроника времени, почти репортаж. Глазу интересно путешествовать по горизонту, высоким облакам, вернуться на землю и разглядывать отдельные группки людей. Каждый из них чем-то усердно занят, как могут быть заняты дети и пьяницы. Если

Ян ван Гойен. «Конькобежцы»

жанр, то непременно попойка, где перемешались игра в кости, подтирка попы младенца, попытка нашарить грудь подруги. Кто-то упорно пытается преодолеть лестницу, и это ему плохо удается.



Ян ван Гойен. «Берег в Схевенингене»

Ян ван Гойен. «Берег в Схевенингене». Фрагмент

Выберем какую-то одну фигурку на общем плане. Голландский мастер в малом пространстве в два-три сантиметра прошивает ее двумя-тремя красочными стежками. На подобные строчки уходит три-пять секунд. Несколько ударов кисти — фигура ожила. В малом, то есть подлинном ее размере глаз не схватывает живописную бесконечность. Но какое фактурное богатство открывает нам увеличение маленького фрагмента до тридцати-сорока сантиметров или же до одного метра, если условия позволяют. Мы различаем цветовые смеси, подробности, скрытые от самого автора, точнее, от его глаза, но не от пальцев и тайновидения. Открывается трепет живописного слоя, единого движения кисти, пронзающего целиком фигуру, обнажается иной, грозный смысл происходящего, красочный слой обретает корпусность, динамичность, драматизм. В живописи звучат трагические раскаты, характерные для позднего Франсиско Гойи, который едва ли не

Франсиско Гойя. «Шабаш»

Франсиско Гойя. «Шабаш». Фрагмент

одним движением кисти воспламенял живописную фактуру. Гойя перекрывал пространство огромной фигурой с той же скоростью, что и голландский художник пространственную величину с почтовую марку. Если взять картину Гойи и сопоставить с увеличенной в ее размер картиной голландца, эффект ошеломляющий.

Но почему в связи с мультипликацией и разработкой персонажа я все же в первую очередь вспоминаю «малых голландцев» — Адриана ван Остаде, Хендрика Аверкампа, Яна ван Гойена, Яна Стена, Адриана Брауэра? Потому что если в большом размере испанский мастер создает ошеломляющее напряжение между семантикой живописи как таковой и персонажем и мы непрерывны в путешествии по гойевским страстям, то у голландского живописца вообще нет такой задачи. Но в этом и загадка. Очевидно, помимо жанровости задачи и удовлетворения вкусов заказчика есть бессознательное ощущение жизни, где-то на небесах объединяющее Гойю и голландцев, как объединены те же Велас-

В.Боровиковский. «Павел I»

кес и Эдуар Мане. Есть правда, есть точность взгляда ребенка, подмечающего детали: они не говорят ничего самому ребенку, но взрослый удивлен их правдивости. Боровиковский не ставил задачу раскрыть на парадном портрете трагизм Павла I. Само получилось под непосредственным взглядом ребенка и мастера. В высоких ботфортах не по ноге, закутанный в мантию, на голове как-то криво, не по размеру, корона и при этом жажда покрасоваться во всем блеске. Кукла в парче и соболях — один из самых трагических портретов царской династии.

То же и у голландских живописцев. На общем плане — жанр, крупно — драматический спектакль.

Я бы еще хотел вспомнить «большого голландца» Рембрандта и его «Блудного сына». Тот же эффект, что и у Гойи. Рембрандт машет кистью, как дворник метлой. Спина преклоненного сына написана с огромной скоростью. Отчетливо сквозь лессировку проступает корпусность живописи, движение волосяных прядей кисти-метлы.

Смею предположить, что только религиозным сюжетом такие картины не вызываются к жизни из небытия. Тут, на мой взгляд, личная судьба и трагедия потери Рембрандтом его собственного сына Титуса. Существует предсмертный его портрет: обожженный горячим дыханием рот, лихорадочные глаза, впалые щеки. Профессиональный клиницист установил бы точную причину смерти. Предполагаю, что «Возвращением блудного сына» Рембрандт возвращал своего собственного. Я всего лишь предполагаю, мне представляется, что Рембрандт спину и затылок «блудного сына» пи-

Рембрандт Харменс ван Рейн. «Возвращение блудного сына». Фрагменты

сал со своего ребенка. А как еще творятся великие произведения, если не собственной судьбой?

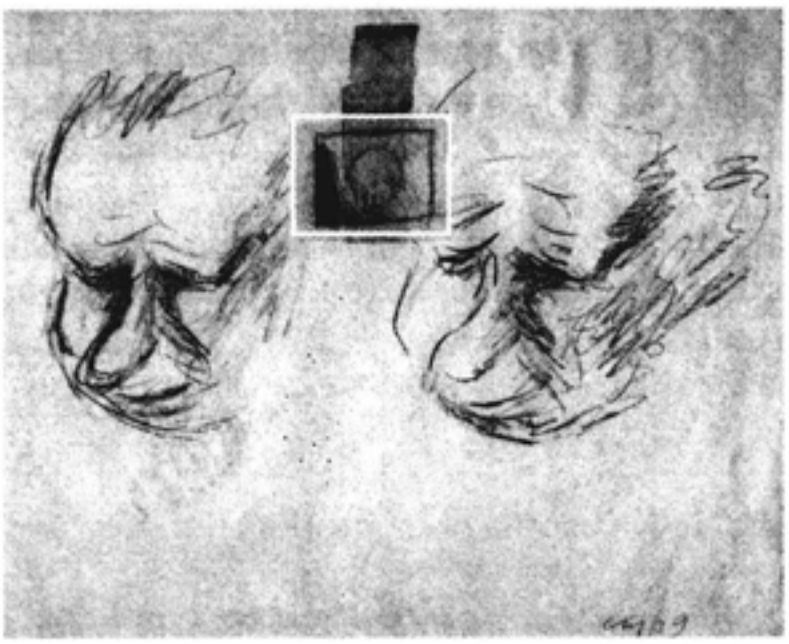
Так как увеличение вытягивает из малого размера скрытую энергию, скрытый гротеск, драматизм, приглушенный малой величиной и вдруг обнаружившийся в большом размере, то мы с художником начинаем работу над персонажем с малых набросков. При этом я прошу рисовать героя будущего фильма обязательно в действии: он садится, почесывается, смотрит в окно, зевает, роется в карманах, бежит, падает, роняет с ноги калошу, жмется от холода. Малый размер — это рисунок персонажа на общем плане. Если рисуется портрет, то голова не больше фаланги пальца. Почему такое насилие над свободой и вдохновением? Малый размер заставляет думать не о внешних эффектах (некогда), тут бы с движением справиться. Подсознание работает активнее расчета. Сумма движений развивается на площади в три, четыре, пять сантиметров. Движения здесь... перед глазами... они схватываются партитурно. Потом фотоспособом маленькая картинка увеличивается в пять-десять раз. Мы приближаемся с общего на крупный план. Фотография проявляет скрытые шероховатости, паразитные штрихи, которые внезапно становятся частью персонажа. Движение карандаша в малом размере меньше поддается контролю. И это прекрасно. Фотоувеличение выводит нарисованное на уровень сознания, мы начинаем умом и глазом прозревать то, что видели пальцы, незрячий карандаш и подсознание. Кроме того, фактура бумаги или же втертая в царапины офортная краска в укрупнении становятся движением широкой кисти по холсту или дают эффект литографского отпечатка. Но главное, неосознанные штрихи, дополняющие разработку персонажа, превращаются в осмысленные. Важно разглядеть в них пока еще скрытые «случайные черты» и ни в коем случае не стирать их. В увеличенном наброске наше сознание находит закономерности строения персонажа. В сумме штрихов, как в сумме валёров (то есть тонких цветовых градаций), сознание прорисовывает нужные черты. Наше сознание и смутное представление соединяются.

Вот такая долгая преамбула, прежде чем продолжить разговор. «Так что же, — скажет игровой режиссер, — вы не знаете, что ищете?» На что можно ответить: «А вы, перебирая массу кандидатов на какую-то роль, тоже не знаете, кого ищете?» Проблема психофизическая. Необходимы условия проявления того, что смутно ищет выход. И помочь пробуждению смутных грез мы можем, только пытаясь это вынести на бумагу. Делая в большом, физически удобном размере рисунка, мы торопим ход развития этого самого зародыша.

Большое изображение требует точности, а ей неоткуда взяться. Подсознание говорит: «Рано еще, дорогой, потерпи, больно ты швыдкий». Первый признак полученного результата — способность нарисовать персонаж двумя-тремя штрихами в любом удобном размере.

Теперь вам понятно, как рисовался Акакий Акакиевич? Но сложность была в его нейтральности. Его «щечки-кишочки» появились в малом размере, как и темечко.

Было сделано много рисунков, мы их пересняли, увеличили, отпечатали. Потом еще раз перерисовали, потому что в таких рисунках, как правило, есть несколько случайных штрихов, которые вдруг точно ложатся на конструкцию и точно отражают будущий персонаж. И тогда уже эти штрихи, подробно перери-

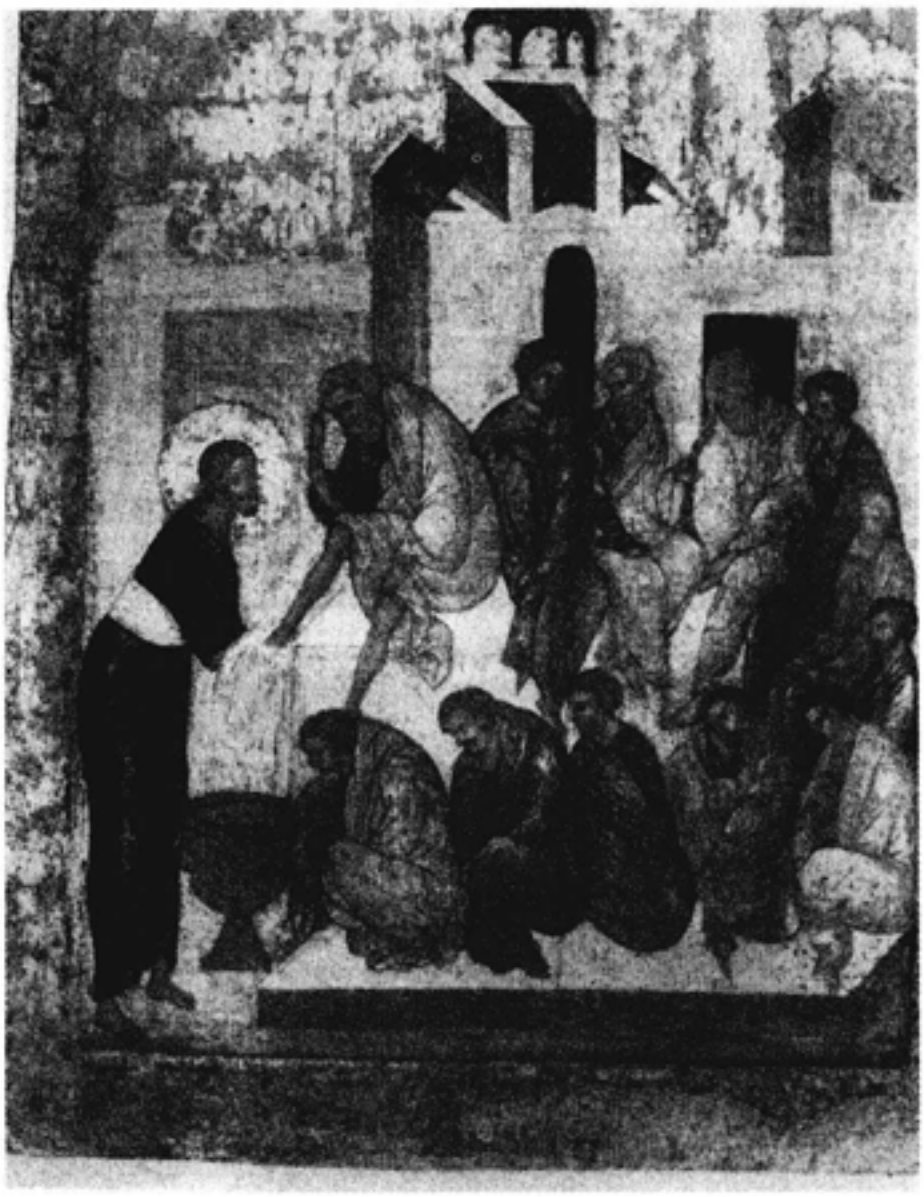


сованные, не носят случайный характер, появляется закономерность, бессознательное становится сознательным. К сожалению, в кино мы только тем и занимаемся, что бессознательное вынуждены переводить в сознательное. Ужасно, конечно. Ну что же делать? Иначе мы не получим опору. Но чем лучше мы поймем конструкцию персонажа, тем легче будем справляться с его игрой. Поэтому ищется совершенно жесткая конструкция. Вспомните, как китайцы описывают лицо. У них же нет анатомии: лобная кость и т.п. Они пишут: вершина Тибета. У них другое обозначение. Хотя все конструкции идут в точном соответствии с анатомией, но описание другое. Надо было сначала найти общую конструкцию, а потом ее начинать менять, делать все что хочешь, но она все равно остается, потому что уже найдена.

Я много говорил вам об изобразительном искусстве в связи с нашей работой. Мы обращались и к древнему изображению, и к авангарду, и к эпохе Возрождения. Сейчас я хочу показать вам две иконы школы Андрея Рублева. Одна икона из сюжета «Тайная вечеря — Преподание вина». Христос поит своих учеников из чаши, говоря: «Пейте из нее все; ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26, 27—28). И вторая икона — «Омовение ног»: «Потом влил воды в умывальницу и начал умывать ноги ученикам и отирать полотенцем, которым был перепоясан» (Ин. 13, 5).

Мы привыкли видеть в иконе только обобщение и тем самым отвращаем себя от подробностей, которые она в себе таит. Да не заподозрят меня святые отцы в кощунстве.

Посмотрите на икону внимательно, поскольку любая деталь хранит в себе черты целого. Она открывает неожиданности целой композиции, о которых вы даже и не подозреваете. Если это изображение ограничить, внимание вдруг начнет выхватывать детали, которые от вас ускользают, когда вы смотрите на общий план. Известный евангельский сюжет «Омовение ног» разработан по всем принципам бытовой хроники. Сидящие ученики не ведают, что вскоре должно произойти. Их детскость поражает. Один апостол смотрит в чан с водой, почти как ребенок, который хочет попробовать воду. Другие разговаривают друг с другом. Абсолютно бытовая сцена. Так ведут себя дети. Подобную икону мог сделать только человек с чистой душой. Это не просто иллюстрация текста или изображение, пронизанное пластическими находками, хотя, конечно, здесь их бездна: в построении композиции, в том, как схвачен темнотой этот фриз. Сам момент действия необыкновенен, но как точно бытово, как подробно и умилительно оно построено!



Икона «Омовение ног». Школа Андрея Рублева

И вот вторая икона. От какой образности шел иконописец, когда он творил эту вещь?

— *Тут есть доверительность.*

— Да, доверительность, но этого мало. Я говорю об образности. С чем это может сопрягаться?

— *С кормежкой птиц, когда они отнимают куски друг у друга.*

— Нет, здесь как раз нет никакого агрессивного натиска: напился, теперь мне дай.

— *Насыщение детей своих неразумных?*

— Вы сказали «детей», это дети Его. Ну а еще?

— *Скорее здесь стадо, овцы и их пастырь.*

— Вы когда-нибудь видели, как жеребенок сосет свою мать? Образность этой вещи соединена с живой жизнью. Мы до такой степени иссушили свои чувства и мозги, что когда начинаем смотреть иконы, прежде всего ищем сакральный смысл. Хотя вся чувственная сторона иконы здесь тоже открыта. Если бы этого не было, она бы не выполняла своего предназначения. Теперь обратите внимание: руки закрыты. Это придает всему еще большую кротость.

Икона «Тайная вечеря — Преподание вина». Школа Андрея Рублева

Или вот икона «Сретение». Посмотрите: дитя лежит на руках старца Симеона. Руки закрыты мягким полотном, они не касаются пелен младенца, что еще более возвышает происходящее. Скрытые руки подчеркивают сокровенность происходящего. Кротость невероятная.

Рисунок с иконы «Сретение»

Должен сказать, что в сцене с Акакием, когда он чистит перо о рукав, предварительно натянув его на пальцы и скрыв их полностью, сразу проявился этот элемент кротости. Я тогда не думал об иконописи, но, увидев

подобный жест в иконе, стал внимательнее смотреть с точки зрения бытового жеста. И открыл для себя бесконечность бытового действия, которым пронизаны иконы. В этом смысле «Омовение» классический пример. От сидящих фигур рождается ощущение, что они как дети малые, которые не хотят мыть ноги. Так сидят чада у какой-нибудь мамы, которую Бог одарил огромным количеством детей, и вечером, утомившись после беготни, они сидят рядком в ожидании мытья ног перед сном. Икона правдива, как любой жест, соединяющий людей. Жест духовен, поскольку удивляет и возвышает сидящих учеников. И в наших глазах возвышает Учителя. Мы соединяем духовную жизнь с чем-то отвлеченным, потусторонним. Может показаться странным, но духовная жизнь связана напрямую с самыми простыми человеческими действиями. Мы больше верим в чудо. Мы возвышаемся в своих глазах властью и богатством. Пока простой жест по отношению к близкому (то же омовение ног) или интерес к тайнам буквально на уровне травы не пронзят своей вертикалью наши прожорливые горизонты и не станут выше желаний обладать, властвовать, наслаждаться унижением другого, нас не спасут никакая рыночная экономика, никакая «свобода» или «свободное общество». Пока мы это не поймем, у нас порядочной жизни не будет. В наши сегодняшние приоритеты входит престижность положения, радость от зависти других к тебе. И конечно же, какой незаметный человек будет чувствовать себя человеком, если он знает, что скромность положения говорит о его неудачливости. Для нас тогда медсестры или няня становятся важны, когда под нашу обессилевшую задницу надо подсунуть ночной горшок. Как в той же Польше решается проблема с медицинскими сестрами? Там это монахини! Они не считают для себя зазорным быть в этом гноище, ухаживать за больными, подтирать за ними, менять им простыни... Это для них успокоение и осветление души. Шаламов — трагический голос XX века — писал о том, что единственные, кто в ГУЛАГе сохранил силу духа и остался абсолютно цельным по натуре, — это верующие. Он говорил о том, что проникся глубоким уважением к религиозным людям, потому что они были из тех немногих, кто сохранил в себе человека. И дальше он приводил примеры коммунистов, которые попали в лагеря из Коминтерна и превратились в развалины с пустой душой, с выдернутым жизненным стержнем, становясь «шестерками» у блатных.

Вот почему надо очень внимательно вглядываться в икону, чтобы понять ее непреходящую жизненную силу. И еще я привожу ее вам в качестве примера двойного взгляда на происходящие события. Один луч направлен в небо, а другой на землю. Невидимая ось связывает два мира. Обратите внимание, как из пластических форм, скрученных по спирали, из сосредоточенной динамики композиция постепенно переходит в ритм успокоения, в наивное любопытство вглядывания в чан с водой.

В чем смысл перекладки в мультипликации? В неожиданности пластических соотношений, когда вдруг случайно оброненная деталь сразу придает темп и конструкцию всему пространству, приводит его к единому знаменателю. Вспомните икону «Богоматерь Владимирская». Там таким знаменателем является пяточка Младенца. Здесь все — гармония, но эта пяточка придает иконе движение и абсолютную живость, почти гиперреалистическую. Нам знакомо это ласковое ощущение детских пальчиков, которое естественно соединяется с ощущением от увиденной на иконе пяточки. Внезапный ее разворот является тем первотолчком, от которого вдруг наше сознание начинает лететь, набирая скорость и охватывая все изображение целиком.

Сюда привносятся и твои чувства, которые ты испытываешь при взгляде на горящую свечку, на птичку, на пушок вербы. Все бытие мира здесь, и поэтому лицо Богоматери написано не просто как лицо какой-то конкретной женщины, Марии, а как лицо мира, лицо природы, лицо бытия — птичьего щебета, капли молока из груди. И в результате — лицо красоты, лицо идеала. А чего нам сегодня не хватает? Устремленности к идеалу. Мы ведь не можем всерьез воспринимать в этом качестве благополучие экономическое. Оно может быть лишь средством на пути, но никак не целью. Если внутри у нас нет этого посыла к идеалу, мы не сможем преодолеть нашу материальную благосостоятельность, чтобы

Икона «Богоматерь Владимирская»

увидеть нечто, что далеко превосходит само понятие «экономика».

Но я еще хотел бы несколько слов сказать о диалектичности, о спиралевидности строения иконы. Перед вами два «Ангела трубящих».

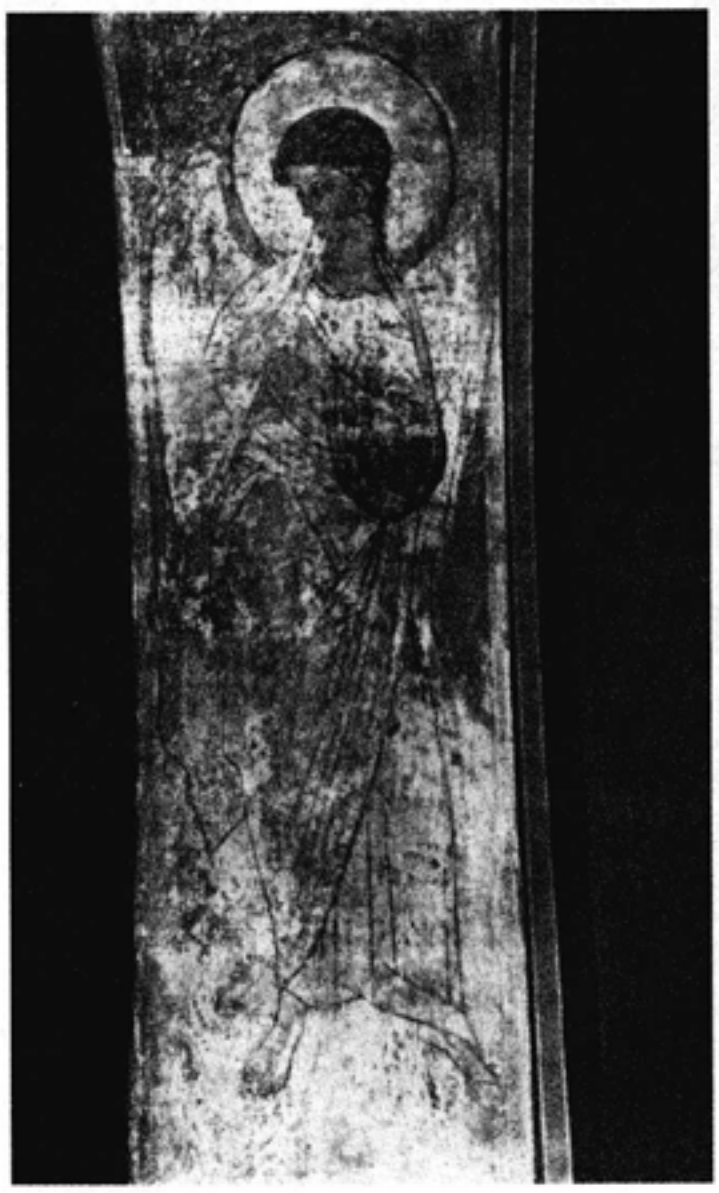
Обратите внимание на строение, на развертку ангела от положения ног. В вытянутом пространстве пружина разворачивается, устремляясь вверх. Подобное построение называется «хиазм»[1]. Одно движение перекрещивается с другим. Этим принципом пользовались многие художники.

Рисунок с иконы «Богоматерь Владимирская»

Движение развивается от пятки к ладони, обвившей материнскую шею.

[1] Хиазм — расположение чего-либо в виде греческой буквы Х (хи), постановка главных частей в перекрестии.

Даже древние изображения содержат закон перекрещенного движения. Если мысленно представить вид ангелов сверху (хотя объем противоречит иконе, у нее только плоскость), мы получим разворачивающееся движение. Слово «трубит» — фонетически емкое слово, событие, действие. Три согласные, окружив «у», усиливают его звук. Так слово «милая» применимо к Богоматери Влади-



Фрески «Ангелы трубящие»

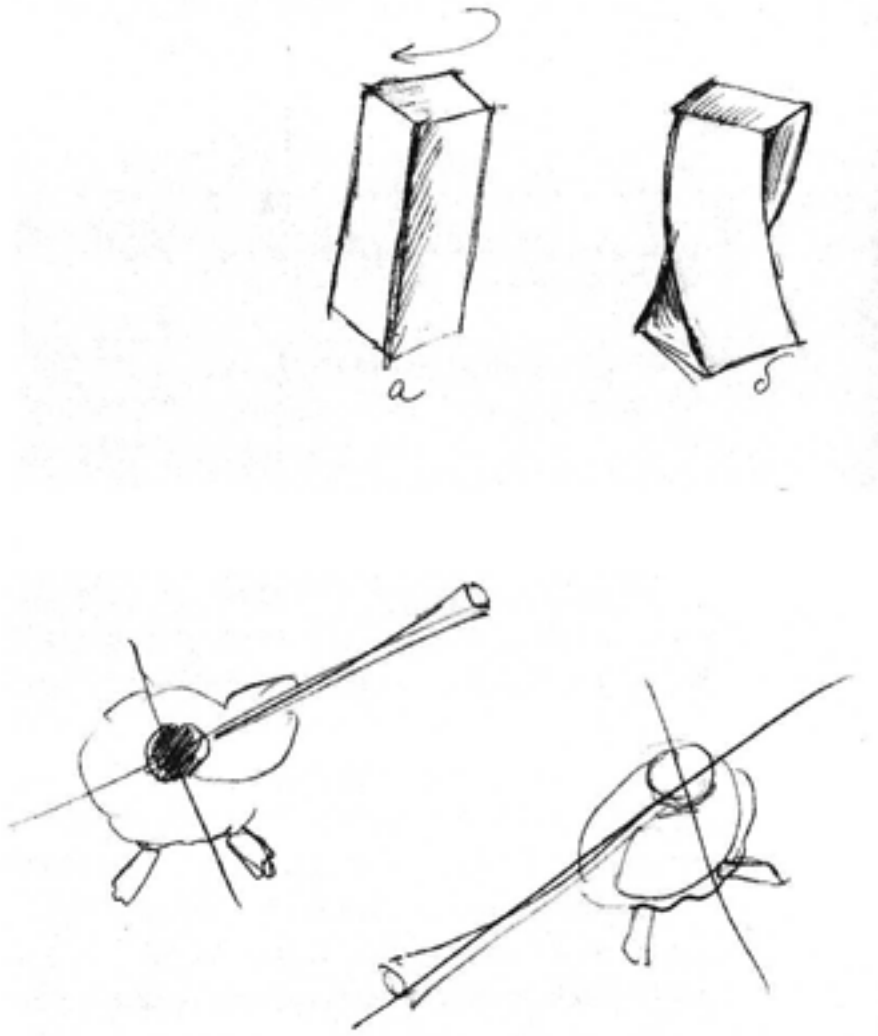
мирской, в нем нет твердой звуковой опоры, оно состоит из мягкости. Слово же «трубящий» содержит в себе гром, устремляется в небо, ловит небо, воздух... В сущности, всякое движение развивается по спирали. Даже параллелепипед,

Рисунки с фресок «Ангелы трубящие»

в котором одна плоскость повернута по отношению к другой, становится динамической формой. Почему говорят: «Рисованную мультипликацию мы любим больше, чем кукольную?» Потому что в кукольной мультипликации часто встречаются насильственное искажение пластики куклы, самой ее природы и приведение объема к натурной близости, следствием чего является патологическое правдоподобие. В результате — потеря опоры в искусстве, потеря метафоры, образности, движения. Сгущение реальности до метафоры позволяет нам увидеть реальную жизнь и удивиться, как мы просмотрели эту реальность.

В фильме шестилетнего ребенка, который я видел в 1987 году в США, из дерева, поваленного лесорубами, вылетает душа в виде белого его силуэта. После этого кадра мы понимаем: у дерева есть душа. И должны относиться к гибели дерева, как относились язычники, видевшие в дереве живое существо.

Второй «Ангел трубящий» также построен по спирали, то же самое изменение общей линии. В искусстве игра всегда чуть гипертрофирована. Момент подыгрывания растворяет тяжелую серьезность, она не должна быть длительной, от этого устаешь. Что-то у меня мало веры в то, что Христос в проповеди был человеком присяжной серьезности. Думаю, он должен был обладать чувством юмора, быть готовым к радости, иначе какой же смысл жизни? Или единственный путь спасения — по примеру Средневековья иссушать себя подготовкой к потусторонней жизни? Зачем тогда новорожденные или весенние почки? Надо уметь радоваться жизни, а не потеть в складках политической борьбы.



Рисунки с фресок «Ангелы трубящие» (вид сверху)

— *А в фильме Пазолини «Евангелие от Матфея» Христос скучный получился.*

— Он, быть может, получился слишком реальный. Вообще, сдвиг с наигранного стереотипа всегда оказывает очень сильное действие. У того же Пазолини Мария — беззубая старуха, которую волокут к кресту, впечатление ошеломляющее. Мы привыкли к событию распятия, где Мария без возраста или моложавая. Исключение — у Рембрандта и, может, у Грюневальда. И вдруг — старуха. Резкий сдвиг в сознании: происходящее — правда. Ты видишь ее беззубый рот, измученные глаза. Но в игровом кино, в отличие от мультипликации, другие реальности, не обусловленные первичным изобразительным знаком.

Продолжение следует

ДМИТРИЙ ДОЛИНИН

Киноизображение для «чайников»

Дмитрий Долинин — один из ярчайших представителей петербургской операторской школы. К ней принадлежат такие выдающиеся мастера, как Яков Гарданов, Андрей Москвин, Дмитрий Месхиев и другие.

Что такое петербургская школа? Она отличается от московской не только изобразительно, но и своеобразием самих профессионалов. Классические петербургские операторы — наиболее интеллигентные, начитанные и серьезные люди. Нельзя сказать, что москвичи люди несерьезные, но все-таки ленинградских операторов всегда отличала поразительная интеллигентность и интеллектуальность. Присущи они и Долинину, которого мы все называем ласкательно — Митей. Питерцы и говорят по-другому, у них еще остался старый русский язык. В Москве же мы говорим короче, быстрее и громче.

Митя как оператор снял много замечательных фильмов. Из первых и очень известных его картин — «В огне брода нет» Глеба Панфилова, потом он снял панфиловское «Начало». Много работал Долинин и с Ильей Авербахом. Конечно, поработав с такими крупными, интереснейшими режиссерами, оператор привыкает к соответствующему уровню творческих задач. Но Панфилов уехал в Москву, а Авербах, к несчастью, ушел из жизни, и получилось, что ни работать, ни дружить Мите Долинину стало не с кем. Российской кинематографической школе свойственна ситуация, при которой оператор не только исполнитель, но как бы и соавтор режиссера, а значит, товарищ и друг. Может быть, от одиночества Мите пришлось уйти в режиссуру. Насколько удачным или неудачным был этот шаг, судить зрителю, а не мне. У меня своя точка зрения на операторов в режиссуре — в принципе. Я считаю, что это совершенно разные профессии. Но что касается Долинина, то он, по крайней мере, имел право на режиссуру в силу своего интеллектуального склада и высочайшей культуры.

Человек Митя замечательный, обаятельный, прелестный, с ним общаться легко, просто. Мы с ним довольно близки, дружим лет двадцать, но я могу назвать себя и его учеником, хотя мы почти одного возраста. Я только начинал, когда он уже снял первые панфиловские фильмы. Дебютировал я на картине «Ангел» Андрея Смирнова, которая снималась на «Ленфильме», и мечтал познакомиться с Долининым. Конечно, познакомился и подружился. Одно время у нас была такая соревновательная и стимулирующая игра — кто лучше снимет? Конечно, мы не расстраивались, а радовались тому, что удалось, и учились друг у друга.

Теперь о рукописи. Местами она, несмотря на заголовок, кажется излишне интеллектуальной — не для всякого, кто хочет постичь азы операторской профессии. Надо быть достаточно начитанным человеком, чтобы усвоить

этот текст и оценить содержательность и уместность цитат. И все-таки для начинающих кинематогафистов, а также «чайников»-любителей, стремящихся достичь определенного изобразительного качества в своих многочисленных (с развитием видео) операторских опытах, это будет очень полезное чтение. Тем более что написано замечательно и достаточно подробно, разве что коротковато для полного курса мастерства. Если человек заинтересуется и прочтет также книжки, которыми Митя оперирует, то профессиональный кругозор окажется совсем близок к искомому. Хотя, конечно, прежде всего нужна возможность работать практически — снимать.

Я бы порекомендовал прочесть книгу Долинина не только начинающим операторам, но и представителям других кинематографических профессий, в частности кинокритикам, не всегда разбирающимся в изобразительном решении фильмов.

Особую ценность этот мини-учебник представляет для студентов-операторов ВГИКа, где уровень преподавания операторского мастерства, к сожалению, очень снизился. Студенты мало занимаются, мало снимают.

Я, казалось бы, все знаю об операторском деле, но читал с большим интересом и удовольствием. Долинин ни в чем не покривил душой. Даже создание дымки с помощью фильтра, устройство дымовых перспектив и прочих «туманностей», которыми отличается и славится петербургская школа, он описал предельно ясно и откровенно. Ценная работа, и очень хорошо, что журнал «Искусство кино» взялся ее опубликовать. Об операторах вообще мало пишут, хотя все видят фильмы их глазами. По-моему, эта публикация будет представлять интерес не только для начинающих операторов, профессионалов и любителей, но также для всех истинных любителей кино.

Павел Лебешев

Текст, который здесь предлагается читателю, не предназначался для серьезного журнала. Это учебное пособие, сочиненное для студентов-первокурсников, обучающихся режиссуре и операторскому мастерству в Санкт-Петербургском университете кино и телевидения. В частности, убраны главы, излагающие общеизвестные технические подробности, касающиеся экспозиции, глубины резко изображаемого пространства, многих способов движения камеры и т.п. Поскольку сочинение адресовано «чайникам», автор ни в коей мере не претендует на исчерпывающую глубину своих теоретических построений и размышлений.

Искусство — это ложь, которая одновременно является истиной.

Ю.Лотман, Ю.Цивьян. «Диалог с экраном»

Зрительная сторона фильма — ключ к поэзии.

Орсон Уэллс

Что такое *киноизображение*? Глядя на киноэкран, давайте на минуту забудем о гангстерах, полицейских, страстных любовниках, мужественных мужчинах, женственных женщинах, об их злоключениях, победах, выстрелах, погонях и философских размышлениях. Разглядим в экране то, что он на самом деле собой представляет — прямоугольную картинку, в которой что-то движется, а иногда замирает в неподвижности. Этой картинке присущи те же свойства, что настоящей картине. Так к ней и отнесемся, то есть как к произведению изобразительного искусства (иногда до отвращения несовершенному). Оценим такие ее пластические свойства, как иллюзорную трехмерность, выразительность све-

та, гармонию цветового решения, композицию, наконец. А оценив, вернемся к содержанию фильма и подумаем, каковы взаимоотношения этого содержания с тем, какими картинками оно представлено на экране. *Киноизображение* — это серия экранных картин, созданных для передачи зрителю содержания, настроения, интонации фильма. Однако, в отличие от книжных иллюстраций, *изображение в кино не дополняет содержание, но само является его органичной частью.*

Истории, которые рассказывает кино. Фотографическая природа кино

Игровые и лучшие документальные фильмы — истории из человеческой жизни. Из жизни *других* людей. Мы смотрим их, чтобы узнать, что чувствуют, что думают *другие*. Нужда в подобном знании рождается из понимания ограниченности личностного опыта, желания его преодолеть, расширить его границы, из чистого любопытства, наконец.

Кроме кино существуют и иные рассказчики (сплетники?). Литература, театр, живопись. Погружаясь в их выдуманный мир, мы пытаемся сопоставить его с опытом нашей собственной жизни.

Читая книгу, мы должны сами представлять внешность персонажей и обстановку, в которой они действуют. В театре живые актеры разыграют завлекательную историю из якобы чьей-то жизни. Однако на фоне условного задника, среди картонных и не скрывающих свою картонность декораций.

Кино же стремится прикинуться магическим окошком в жизнь настоящую, и это, пожалуй, самое привлекательное в нем. Вот так же вечером, проходя по улице, мы не преминем заглянуть в освещенное окно, где за тюлевыми занавесками, под желтым абажуром свершаются обыденные тайны чужого бытия. Быть может, там, за окном, говорят о полной чуши — например, о ценах на постное масло, — но отдаленность от нас, заключение в раму, взгляд с темной улицы придают этим обыденным картинам прелесть несомненной поэзии. Сравните с положением зрителя в темном зале кинотеатра перед освещенным экраном.

«Поэзия — производная от тайны бытия. А тайна бытия — визуальная тайна. Это тайна зрелища, тайна зрения. В первую очередь — зрения. И зрение это должно быть как-то организовано. Именно кинематограф как искусство и есть организатор зрения» (Евг.Рейн).

Материал кино — актер, человек, играющий другого человека, или реальный персонаж документальной истории, изображающий сам себя. В этом отношении кино подобно театру. Однако в кино появляется важный посредник, которого театр лишен, — фотография. В театре нас никогда не покидает ощущение, будто все, что нам показывают, — понарошку. На хорошем спектакле увлеченный зритель верит, что *Отелло* убивает *Дездемону*. Но никто никогда не верит всерьез, что *актер*, играющий Отелло, всерьез убивает *актрису*, играющую Дездемону, и поэтому даже самого взволнованного и доверчивого зрителя не покидает предательская мысль: а не сильно ли ударилась актриса, падая на подмостки? Своеобразие кино состоит в том, что в материал этого искусства включается фотография, полуторавековое существование которой приучило публику к тому, что фотокартинка адекватна реальности. И действительно, на театре нам все равно — настоящий или бутафорский чайник в руках у актера, настоящие или картонные стены у него за спиной. В кино игры с картонными вещами не проходят, вещи должны быть натуральными, шершавыми, такими, которые можно пощупать. Важна их подлинная *фактура*. Вся цепочка «вещи (люди, пейзажи) — оптика — фотография» в глазах зрителя проникнута объективностью. Кроме того, кино присущ *крупный план*. «Крупный план в кинематографе ассоциируется с рассмотрением (человеческого лица. — *Д.Д.*) с чрезвычайно близкого расстояния, что характерно для детского или очень интимного мира. Уже этим кино переносит нас в мир, где все действующие лица — друзья и враги — находятся со зрителем в отношениях интимности, близкого и детального знакомства» (Ю.Лотман).

Благодаря сказанному выше, зритель гораздо охотнее доверяет кино, чем театру. Легко *отождествляет* себя с киногероем. Кинозрелище, в отличие от

театрального, представляется ему почти *безусловным*. Даже манера актерского существования в кино благодаря его фотографичности сделалась иной, неактерской, жизненной, обыденной, шершавой.

Итак, мы верим фотографии, но стоит ли? Является ли фотография безусловной копией реальности?

Уже одно то, что изображенные на фотоснимке или в кинокадре даже реальные события вырваны из окружения и заключены в прямоугольную рамку, есть ее, реальности, искажение. Мы так не видим, поле зрения человеческого глаза не имеет четко очерченных линейных границ. Сам процесс выбора объекта съемки и кадрирования субъективен. Там, где проявляется субъективность, возникает возможность для того, чтобы просочилось искусство. Однако только возможность. Ибо субъективность, строго говоря, может преследовать и иные цели — журналистские, политические, рекламные и т.п.

Фотографическое изображение возникает на светочувствительном материале благодаря преломлению света в объективе, оптическое устройство которого подобно устройству хрусталика человеческого глаза. Однако оптическим качествам хрусталика соответствует лишь объектив с определенным фокусным расстоянием, другие же отличаются от него, благодаря чему — каждый по-своему — *искажают* картину *линейной перспективы*. Поэтому, применяя разные объективы, можно получить в кадре совершенно иные пространственные и масштабные соотношения предметов между собой, нежели в реальности. Как уже было сказано выше, возможность искажения реальности создает условия для возникновения искусства. Но только возможность, ибо на самом деле никакие приемы, никакие физические возможности не создадут его автоматически.

Все дело в душе, уме, таланте тех, кто за это берется.

Атмосфера. Настроение. Свет

Представьте себе, что вы, следуя сценарию и вашему замыслу, старательно подготовили все, что требуется для съемки определенного эпизода, то есть выбрали место, тщательно одели актеров, собрали нужное количество массовки, нашли паровозы и старинные вагоны, танки и бэтээры, мотоциклы и автомобили, отрепетировали все их передвижения, найдя точный, волнующий ритм. Казалось бы, эпизод готов, осталось его только снять, зафиксировать на пленке.

В книге «О технике актера» Михаил Чехов предлагал читателю представить в своем воображении толпу, штурмующую Бастилию. «Толпа действует под влиянием *атмосферы* (здесь и далее выделено мною. – *Д.Д.*) крайнего возбуждения, опьянения силой и властью. Все вместе и каждый в отдельности охвачены этой *атмосферой*. Вглядитесь в лица, движения, в группировки фигур, в темп происходящего, вслушайтесь в крики... и вы увидите, как все происходящее будет носить на себе отпечаток *атмосферы*, как она будет диктовать толпе ее действия». Здесь речь идет об атмосфере, которая создается людьми, порождается их страстями, их психологией, их настроениями. Вместе с тем Чехов замечает: «Каждый пейзаж, каждая улица, дом, комната имеют для него (актера) свою особую *атмосферу*... Тот же знакомый ему пейзаж «звучит» для него иначе в атмосфере тихого весеннего утра или в грозу и в бурю... Жизнь полна *атмосфер*, но... режиссеры и актеры слишком часто склонны пренебрегать ими». И далее: «Значительная часть содержания спектакля не может быть передана зрителю никакими иными средствами выразительности, кроме *атмосферы*».

«Митина любовь» И.Бунина начинается с полнокровного атмосферного куска, в котором все возможные атмосферы соединены вместе. «Зима внезапно уступила весне, на солнце было почти жарко. Как будто правда прилетели жаворонки и принесли с собой радость. Все было мокро, все таяло, с домов капали капели, дворники скалывали лед с тротуаров, сбрасывали липкий снег с крыш, всюду было многолюдно, оживленно. Высокие облака расходились тонким белым дымом, сливаясь с влажно синеющим небом. Вдали с благостной задумчивостью высился Пушкин, сиял Страстной монастырь».

Одна мне осталась надежда:
Смотреться в *колодезь двора.*
Светает. Белеет одежда
В рассеянном свете утра.

Я слышу — старинные речи
Проснулись глубоко на дне.
Вон теплятся желтые свечи,
Забытые в чьем-то окне.

Голодная *кошка прижалась*
У жолоба утренних крыш.
Заплакать — одно мне осталось,
И слушать, как *мирно ты спишь.*

В отрывке из стихотворения А.Блока мною выделены строки, относящиеся к той составляющей атмосферы, которая создается зрительными средствами и определяет доминирующее *настроение*. Главным из них является *свет: светает,* белеет одежда в рассеянном *свете утра*. Он точно назван, и даже описана его конкретная, как сказали бы живописцы, раскладка. Без точного указания на освещение стихотворение превратилось бы в настойчивое риторическое утверждение субъективного авторского «я». Однако Блок обратился к всеобщему опыту, напомнив читателю знакомое каждому *настроение* серого осеннего утра, и подвел ассоциативный фундамент под зыбкое лирическое произведение.

Погруженный во тьму пустой театральный зал. На режиссерском столике — маленькая переносная лампочка, которая «давала столько света, чтоб осветить лист бумаги на столе и чернильницу... Сцена была открыта и слабо освещена сверху из выносного софита... В крайней ложе яруса, находящейся у самого портала сцены, что-то загоралось, из ложи косо падал луч раструбом, на полу сцены загоралось круглое желтое пятно, ползло, подхватывая в себя то кресло с потертой обивкой, со сбитой позолотой на ручках, то взъерошенного бутафора с канделябром в руке». Полотнище уходило вверх «и сразу обнажало ряд тысячесвечовых ламп, режущих глаза... В кулисах появлялись темные тени, желтый луч уходил, всасывался в ложу... Вспыхивали лупоглазые прожекторы в козырьках, снизу сцену залило теплой живой волной света».

В отрывке из «Театрального романа» М.Булгакова свет, в отличие от меланхолически-безнадежного блоковского «рассеянного света утра», существует в активном движении, переменах, ударах, нарастаниях, особенно внятных благодаря темноте в зрительном зале. Важно отметить, что нарисованная писателем световая атмосфера, будучи документально точной, служит еще и проекцией душевного состояния героя с его нервностью и напряжением.

Все это не случайно. Иногда поутру нам грустно, мы раздражены или, напротив, веселы и бодры. Зачастую это никак не связано с нашими делами, с нашей обыденной жизнью. А просто пасмурно или вдруг светит солнце. Нас окутывают городские сумерки, вспыхивают уличные фонари, и кажется, что предстоящий вечер обещает романтические приключения и неожиданные встречи. За окном сумеречный зимний день, а под потолком неприбранной, облезлой аудитории мертвым сиреневатым светом горят люминесцентные лампы, и нудный голос осточертевшего лектора кажется совершенно невыносимым. Тревожный свет костра, отсветы лунных бликов на воде, мелькание света автомобильных фар, мигание рекламных огней — все отзывается в человеческой душе особым *настроением*, особой эмоциональной окраской восприятия мира. И если вслед за М.Чеховым поверить, что значительная часть содержания произведения может быть передана только *атмосферой*, то придется признать, что первейшее средство создания зрительной атмосферы — свет. Именно потому, что эмоции, с ним связанные, — древнейшие, дочеловеческие, гнездящиеся на самом дне души, в подсознании.

Для кинематографа свет не только физически необходимая субстанция, без которой на пленке ничего не получится, но и одна из главнейших составляющих изобразительного строя фильма. И даже зачастую — элемент содержания. Например, о Джозефе Штернберге писали, что для него «истинная материя свет, а вещи, люди в кадре — лишь повод для его материализации, для того, чтобы перехватить луч».

Штернберг создал Марлен Дитрих, кинозвезду мирового класса. После ра-

боты с ним она была вынуждена сниматься у другого голливудского режиссера — Рубена Мамуляна и, соответственно, у другого оператора. Впервые увидев материал новой работы на экране, она пришла в ужас. А на другой день наняла просмотровый зал и вдвоем с дочерью просматривала фильмы Штернберга, в которых снималась. Ее дочь Мария Рива вспоминала: «На следующее утро мы прибыли на место к восьми утра. Там устанавливали освещение для первой сцены этого дня... Мать вышла на площадку, посмотрела из-под руки вверх на осветительные леса, пересчитывая источники света и оценивая их расположение. Она взглянула через плечо на свое отражение в зеркале, которое сегодня ожидало ее в полной готовности...

— С вашего разрешения, джентльмены, — и, не дожидаясь этого самого разрешения, начала выдавать инструкции электрикам, управлявшим освещением сверху.

— Так... вы... слева... опустите немного... не так быстро! Медленнее... еще... медленнее... еще... *стоп, так держать!*

Глядя в зеркало, она уловила момент, когда было нужно закрепить лампу. Теперь она набросилась на заросли ламп мощностью поменьше... Она уменьшала свет, затем медленно увеличивала его. Начали появляться тени, очертания предметов обострились, наполнились объемом. В атмосфере площадки почти физически ощущалось уважение к ее знаниям и мастерству. Она вновь глянула на свое отражение, затем выпрямила плечи, нашла точный наклон головы, зафиксировала на лице свою восхитительную неподвижность и уставилась прямо в объектив камеры. Мамулян оторвался от видоискателя, почтительно отвел его, поглядел на исполненное священного трепета лицо оператора и сказал:

— Прекрасно, Марлен! В высшей степени прекрасно!

Она устремила глаза на людей, стоявших в тени, за пределами светового пятна. Воздев в приветствии руку, произнесла нежно: «Спасибо, джентльмены!» — и все эти здоровые крепкие парни сорвали с себя огромные резиновые перчатки и зааплодировали».

Ингмар Бергман, в очередной раз прощаясь с кинематографом, писал о своем операторе: «Особенно мне не хватает Свена Нюквиста. Может быть, потому, что мы оба безраздельно захвачены проблематикой света. Мягкого, опасного, мечтательного, живого, мертвого, ясного, туманного, горячего, резкого, холодного, внезапного, мрачного, весеннего, льющегося, изливающегося, прямого, косого, чувственного, покоряющего, ограниченного, ядовитого, успокаивающего, светлого света».

Атмосфера. Настроение. Свет. Солнце

А теперь вспомним о том, каким эмоциональным звучанием обладает тот или иной эффект освещения.

Яркий дневной *солнечный свет* несет ощущение мощной энергии. Ему не с руки участвовать в сценах уныния, меланхолии, тихого отвращения к жизни, а также нежной лирики («*яркий*» и «*яростный*» — слова одного корня). Его стихия — страсть, сильные чувства, динамика. Сильная радость, но и трагическое, активное противостояние. Не случайно один из самых чувственных и трагических рассказов И.Бунина, который кончается фразой: «Поручик сидел на палубе под навесом, чувствуя себя постаревшим на десять лет», назван «Солнечный удар». Однако вся эмоциональность солнечного света теряется, если он, как в подавляющей части фильмов, делается дежурным освещением для всех без разбору сцен. Чтобы он работал эмоционально, солнечные сцены должны соседствовать с теми, где солнца нет.

Звучание солнечного света в кадре зависит от *контраста* между участками, освещенными солнцем, и тенями. Их отношения могут быть мягкими, сближенными или отдаленными, сильно противостоящими. Чем глубже *тени*, чем сильнее разница в освещенности между ними и *светом*, тем напряженнее и трагичнее может звучать кадр.

Важнейшая характеристика солнечного света — высота солнца над горизонтом. Наиболее привычная, типовая, что ли, — это полуденная и близкая к

ней дневная. Такой свет, как правило, эксплуатируется без разбору в массовом кинопотоке (свет туристских открыток). Он воспринимается с экрана, как нулевой свет, свет, не несущий никакой эмоциональной информации. Однако чем ближе солнце опускается к горизонту, тем необычнее, выразительнее эффект. Удлиняются тени, ярче светятся вертикали всех предметов, стереоскопически выпуклыми предстают шершавости земли. Появляется ощущение некоей *тайны*.

Низкое утреннее солнце отличается от такого же вечернего. Утром воздух прозрачен, и поэтому высок контраст света и теней. Вечером, после целого жаркого дня испарений и деятельности людей, вздымающих пыль, контраст падает, а непрозрачный воздух рассеивает коротковолновую часть спектра солнечных излучений, и свет окрашивается красным, в отличие от утреннего, желто-оранжевого. (Если вы почувствовали недоумение, загляните в курс школьной физики.)

Допустим, вы хотите снять сцену с ощущением ярчайшего, ослепительного солнца. Вам повезло с погодой, солнце светит вовсю, вы развели вашу мизансцену на открытой, замечательно освещенной площадке, и съемка состоялась. Проявлен материал, вы, затаив дыхание, усаживаетесь в темном зале. Вспыхивает луч проектора, и — о ужас! — на экране что-то обыденное, будничное, чуть ли не серое и пыльное.

В чем тут дело? Экспозиционная ошибка оператора, неточность проявки негатива и печати позитива, качество пленки, наконец? Конечно, ошибка оператора! Но вовсе не экспозиционная. Этот оператор не знает, что сотворить художественное ощущение, именно ощущение, а не протокольное описание звонкого солнечного эффекта, можно далеко не всегда и не везде, даже если солнце светит отлично. Один из возможных и, как водится, парадоксальных способов добиться этого заключается в том, что мизансцена разводится в *тени*.

Атмосфера. Настроение. Как снять солнечную сцену в тени

Сквозь не слишком густую листву деревьев просвечивает залитое солнцем пшеничное поле. Ваши актеры освещены несколькими естественными источниками. Во-первых, это рассеянный свет от неба, видного сквозь прорехи в кронах. Во-вторых, рефлексы, отражения света от солнечных пятен, кое-где пробивающихся на землю. Отталкиваясь от этих источников, оператор и определяет экспозицию. Количественно они, источники, гораздо слабее света солнца. И, нормально проэкспонировав лица актеров, оператор получает на заднем плане — там, где виднеются пятна освещенного солнцем пшеничного поля, — область передержки. На экране эти пятна становятся ослепительными, почти полностью потеряв свою естественную окраску. Преувеличенно выпукло *звучат* рефлексы и редкие прямые солнечные лучи, пробивающиеся кое-где сквозь листву и падающие маленькими пятнами на актеров. Если при этом оператор догадался выстроить всю сцену на *контровом* солнце, то просвеченная солнцем листва делается прозрачной, воздушной и живой. (Контровый свет — свет от источника, расположенного над и за головами актеров и направленный в сторону съемочной камеры. Только не прямо в объектив!)

Все, что описано выше, создаст живое ощущение ослепительного солнечного дня, хотя актеры играют в тени деревьев. Этот способ организации освещения на натуре имеет еще ряд иных преимуществ. Он позволяет избежать попадания на лица актеров прямого солнечного света, который обычно ломает и уродует их формы. Допускает применение точно дозированной искусственной подсветки для световой коррекции лиц, если это нужно.

Он не является единственно возможным и описан здесь не как рецепт на все случаи жизни, а как пример, показывающий, что в кино прямой путь почти никогда не является правильным и что каждый наш шаг при создании фильма требует некоторого изощрения, хитроумия, изобретения *приема*[1].

[1] Этот прием автор широко использовал при съемке фильма «В огне брода нет».

Атмосфера. Настроение. Свет. Пасмурная погода

Очень часто съемка происходит в пасмурную погоду, когда небо затянуто облаками. Облачный покров бывает различным. Иногда он достаточно тонок, и свет, излучаемый солнцем сквозь облака, сохраняет свое выраженное направление и доминирующую силу, позволяющую выявить объем фигур и предметов. Однако характер света сильно отличается от прямого солнечного. Облака выступают в качестве рассеивающей среды, и наша съемочная площадка освещена *рассеянным* светом. Уменьшается контраст между тенями и светом, передний и задний планы освещены одинаково.

Если небо закрыто толстыми облаками, то выраженное направление солнечного светового потока теряется вовсе. Само небо становится огромным источником рассеянного света, распространяющим его равномерно по всем направлениям. В таком случае особенное внимание следует обратить на обрисовку лиц, особенно на крупных планах. Естественная световая доминанта теряется, и следует создавать ее искусственно — или применяя легкую подсветку с одной стороны, или затеняя экраном с другой.

Эмоциональное звучание освещения в пасмурную погоду резко отличается от солнечного. Ему свойственно отсутствие энергии. Оно хорошо выражает чувства меланхолии, тоски, безнадежности, тошнотворности бытия, отвращения к жизни.

Необходимое отступление. Контекст

Говоря здесь об эмоциональном осмыслении световых эффектов, я до сих пор имел в виду их прямое, буквальное звучание. Например, вы хотите снять меланхолическую сцену и выбираете для ее съемки пасмурный день. Но на самом деле, в реальном фильме световой, как, впрочем, и *любой иной прием,* меняет свою окраску в зависимости от *контекста*, от содержания сцены, от содержания соседних сцен, от их эмоционального напряжения и звучания. И часто ту или иную настроенческую краску стоит применить по законам контраста, противоречия, контрапункта. Например, ваш герой, который только что пережил сильнейший удар, горе, смерть близкого человека или сам едва избежал верной гибели, оказывается в неожиданной для него и зрителя светлой, сверкающей атмосфере безмятежности и покоя, которая еще рельефнее оттеняет его недавние переживания.

Атмосфера. Настроение. Свет. Сумерки. Ночь

Одним из выразительнейших световых состояний является свет сумерек. В его звучании, так же как в звучании прямого солнца, могут присутствовать напряжение, трагизм, борьба, но также печаль и меланхолия. Однако на экране все, что бы ни происходило в сумерках, всегда окутывается некоей *тайной* и *лиризмом*.

По своим световым характеристикам сумерки в пасмурную погоду ничем не отличаются от пасмурного дня, кроме низкой естественной освещенности, благодаря которой делаются хорошо видными освещенные окна, витрины, свет автомобильных фар и уличных фонарей. Становятся возможными кадры, построенные на борьбе *теплых* и *холодных* световых потоков. Естественное освещение окрашено в холодные, голубоватые тона, а искусственное, в основном, в теплые, желто-оранжевые. Столкновение теплого и холодного дает возможность строить кадры, полные зрительного драматизма и напряжения. При съемке на черно-белой пленке мы лишаемся цветового контраста. Тем важнее следить за количественными соотношениями естественного и искусственных световых потоков. Один из них обязательно должен *доминировать* по силе.

В ясную погоду все иначе. Пока при закате солнца западная сторона горизонта еще окрашена в яркие красно-оранжевые тона, восточная, противоположная ей, уже погружена в ночную темноту. Можно снять эффектные (но и достаточно банальные) кадры на фоне закатного неба, когда лица и фигуры людей делаются силуэтными. Можно также использовать свечение закатного неба как источник света, освещающий вашу мизансцену, и т.д.

Все природные сумеречные состояния очень кратковременны, освещенность падает с большой скоростью. Поэтому снимать нужно быстро, заранее подготовившись и предусмотрев все возможные неожиданности. Съемка сцены из десятка кадров может растянуться на несколько дней. Ваша съемочная смена будет строиться так: днем вы снимаете какой-то другой эпизод, а ближе к вечеру каждого дня заранее приезжаете на место, где предполагается съемка в сумерках, тщательно готовитесь и быстро снимаете один или максимум два кадра из вашей сумеречной сцены. Помните, что погода, особенно в Питере, часто меняется! Нет гарантии, что, начав сегодня съемку с красным закатом, назавтра вы не окажетесь перед неприятной необходимостью или продолжить ее в пасмурных сумерках, или вообще отменить. Первое лишает ваш эпизод необходимого зрительного *единства*, второе выбивает из съемочного графика, что означает потраченные впустую большие деньги и возможный уход сильно занятых актеров из группы.

Из-за краткости съемочного времени съемку в сумерках называют *режимной*. В ограниченных пределах режимная съемка позволяет имитировать на экране *ночные эффекты*. Лучше всего при работе на цветной пленке для этого подходит пасмурная погода. Слабый рассеянный естественный свет позволяет сохранить проработку подробностей на больших пространствах. Выделение же искусственным освещением игровой сцены с последующей запечаткой позитива до нужной степени темноты создает впечатление ночи, с большей или меньшей степенью натуральности. Для такой съемки, кроме уже упомянутых пасмурных сумерек, подходит очень короткий момент конца ясного дня, когда солнце уже ушло за горизонт, но закатный участок неба еще светится. Его не следует брать в кадр, а нужно использовать как источник света, снимая сцену на фоне темного участка неба.

Проблема воспроизведения на экране *ночных* эффектов всегда была достаточно сложной. Проще всего результат достигается в атмосфере современного города, где всегда присутствует множество разнообразных источников света, оттолкнувшись от которых, оператор может легко и свободно строить свое освещение. Но стоит только вашему сюжету привести съемочную группу, допустим, в чистое поле, как трудности становятся неисчислимыми.

Как дело обстоит в реальности, если небо затянуто тучами, а населенные пункты, с их фонарями, находятся за сто километров? Как правило, без свечи или карманного фонарика вы вообще ничего не увидите. Но на экране-то всегда что-то должно быть видно! Достичь этой цели можно только путем создания условного, по сути неправдивого, но не раздражающего зрительский глаз освещения...

Пространство. Образ и поэзия

Рассказывая человеческие истории, мы не только показываем людей, их страсти и отношения, но и помещаем их в ту среду, в которой они действуют, в пространственный, предметный мир. Кино всегда стремится убедить зрителя в его, этого мира, достоверности, даже в том случае, если он целиком нами выдуман, сконструирован и построен.

Одна из важнейших задач, стоящих перед кинематографистом при выборе или конструировании пространства, в котором будет сниматься фильм, — описание места действия.

Однако достаточно ли простого описания, презентации места действия? Например, в вашем сценарии любовная сцена происходит на станции метро. В городе таких станций около сотни. На какой из них остановить свой выбор? Чтобы не ошибиться, вы должны задать себе множество вопросов и ответить на них. Например, как вы относитесь к той истории, которую снимаете? Что она по жанру — драма, комедия, полицейский фильм, трагедия? Как вы относитесь к экранным любовникам, сочувствуете ли вы им? Может быть, просто наблюдаете за ними, как за неким социальным феноменом? Или их история сопряжена с вашими личными воспоминаниями, является проекцией вашей собственной рефлексии? (В принципе, ответы на эти вопросы характеризуют вас самих, ваше мировоззрение или, если хотите быть более точным, мироощущение.)

Очень важно также и место сцены в сюжете, скажем, если она расположена в самом начале фильма, то сто́ит ли сразу обнажать тенденцию или лучше ее пока что скрыть? Если она ближе к финалу, то каково должно быть ее звучание в этом месте?

Речь идет о том, что простое описание места действия неполноценно. Оно не несет *образной* информации. Оно лишено *поэзии*. Между человеком и окружающим его пространством всегда существует невидимая энергетическая, эмоциональная подсознательная связь, даже если он ее и не отмечает на уровне сознания. Ваш герой может не замечать того, что его окружает. Но его столкновение с окружающим миром, *зрительно описанное кинокадром*, должно на подсознательном уровне быть отмечено зрителем, найти эмоциональный отклик в его душе. Этот отклик должен быть предусмотрен, запланирован, и вам предстоит придумать, как решить эту задачу.

Можно снять метро как сияющий дворец, наполненный светом и теплом, населенный дружелюбными людьми («Я шагаю по Москве»), или как мрачный душный лабиринт, в котором без смысла и цели толкаются толпы потных, усталых человекообразных существ, больше похожих на крыс.

Важно, чтобы ваше метро не сделалось бы *никаким*. Пространство, представленное в вашем фильме должно нести не только описательную нагрузку, но и — в первую очередь — *поэтическую*.

Необходимое отступление. Как придумать и договориться

Продумывая детали мифической съемки мифической любовной сцены на мифической станции метро, мы с вами нащупываем те некоторые направления, по которым конструируется *художественный образ*. В своей целостности он вберет в себя самые разные мотивы: поведение ваших персонажей, способ их актерского существования, текст, сочиненный сценаристом, ритм их движения и облики окружающих их людей из толпы, звучание их голосов, а также шум и лязг останавливающихся поездов, быть может, музыку и т.п. Вы отчетливо, будто во сне, видите и слышите все в вашем воображении. Но вы работаете не один, а с большой группой сотрудников. Свое ви́дение вы должны передать им. На уроках режиссуры и актерского мастерства будущих режиссеров научат работать с актерами. Но какими словами режиссер расскажет оператору, какую картинку он хотел бы увидеть на экране? Как сможет оператор объяснить режиссеру и художнику, что же он такое замечательное придумал?

Франсуа Трюффо говорил о работе оператора Рауля Кутара: «Он отвечает за построение кадров, поэтому его работа особенно важна для меня. У меня еще нет достаточного опыта, чтобы, не взглянув в видоискатель, потребовать ту или иную оптику или заранее знать, что именно можно будет увидеть при данной оптике. Тут мой опыт пока еще очень ограничен, и мнение Кутара для меня чрезвычайно важно. Если мое пожелание неосуществимо, он предлагает мне решение, близкое к тому, что я изначально задумал». Трюффо сказал это, сняв три короткометражных и четыре полнометражных фильма, один из которых — шедевр «400 ударов».

Режиссер никогда не станет так же технически грамотен, как оператор, и никогда не сумеет дать ему однозначные технические указания о том, как снимать. Да оператор, того гляди, еще и обидится, ведь он полагает себя таким же художником, что и режиссер, и уж не меньшим, во всяком случае, чем актеры. И это во многом справедливо. Работа режиссера с оператором сродни работе с актером — режиссеру следует превратить оператора в ближайшего сотрудника, разбудить его фантазию, побудить творить в русле общих задач. А.Кончаловский в своей книге «Парабола замысла» писал: «В идеале: я организую жизнь, а оператор ее снимает — как хочет, сам, без моего вмешательства. Если оператор тонко чувствует режиссера (а именно с такими соавторами мне довелось работать), то он обязательно снимает так, как мне хочется. Даже еще лучше». Обратите внимание на это «в идеале»! И не стоит забывать, что Кончаловский написал эти слова под впечатлением от работы с таким мастером, как Г.Рерберг. Но, вообще-то, как достичь такого *со-чувствия?* Изображение труднее, чем любой другой компонент кинематографа, поддается словесному описанию.

Один из способов общей работы — совместный просмотр фильмов и подробное обсуждение того, как был снят тот или иной эпизод, какие использованы приемы. Очень полезны поиски живописных ассоциаций, что вовсе не значит буквальное копирование живописных образцов. Или вот цитата из романа, которую можно легко представить себе попыткой режиссера объяснить оператору, какой он видит сцену, которую им вскоре предстоит снять: «Мне запомнилась эта фигура нищего именно в сумерках... Она двигалась и исчезала, окруженная молочной мягкостью уходящего дня, и в таком виде, неверном и призрачном, напоминала мне некоторые образы моего воображения. Я вспомнил потом, вернувшись домой, что такое освещение, в котором чувствуется только что исчезнувший солнечный луч, оставивший в этом воздухе почти неуловимый, но несомненный след своего медленного растворения, — такое освещение я видел на некоторых картинах, и в частности, на одном полотне Корреджо...»[2]

Но лучше всего годится окольный язык иносказаний.

Когда образное решение у вас созревает, вы, зачастую, сами для себя очень многие стороны замысла объясняете сравнениями и метафорами, охотно пользуясь словом «как». Тот же язык наиболее точно передаст ваш замысел всем сотрудникам. Когда я снимал с Ильей Авербахом «Голос», он говорил, что мы снимаем фильм из жизни киностудии, но для нас это как бы фильм на производственную тему, вроде многочисленных тогда производственных картин о трудовых буднях, допустим, сталеваров. Сразу становилось ясно, что такой подход исключает всяческую нарочитую красивость, предполагает трезвость взгляда и поиски поэзии в обыденном. (Противоположный пример фильма о киностудии — «Весна» Г.Александрова, основанная на ложной, придуманной красивости.) Потом мы искали помещение монтажной, чтобы снять там одну из сцен фильма. Монтажных на студии много, можно было снимать в любой. Но Авербах заявил, что сцена в монтажной должна быть похожа на сцену в подводной лодке. Это сравнение сразу подсказало мне и художнику фильма В.Светозарову направление поисков: узкое, длинное, тесное, серое помещение, заставленное металлическими шкафами для хранения пленки с одним, не очень ярким и заметным окном. Люди в нем должны быть стиснуты, зажаты. Передвигаясь, они должны сталкиваться, мешать друг другу...

Иосиф Хейфиц вспоминал педагога-скрипача Столярского: «О его педагогическом языке ходят легенды. Рассказывают, например, что, желая добиться от студента желаемого «пианиссимо», он шепчет ему взволнованно: «Мухи... мухи... понимаешь, мухи летают... А у тебя — жуки...»

После того как мне посчастливилось снять четыре фильма с Ильей Авербахом, он опубликовал обо мне статью в «Искусстве кино», отрывок из которой я привожу здесь не из хвастовства, а чтобы читатель мог бы проникнуть в суть идеальных взаимоотношений режиссера-постановщика с его ближайшими сотрудниками. Он, в частности, писал, что работа над фильмом начинается с того момента, «когда оператор и художник знакомятся со сценарием, а может быть, и только с замыслом сценария будущего фильма. Долинин прекрасно читает сценарий, а это вовсе не так просто, если иметь в виду глубокое понимание *про что* должна быть картина, а не как мы ее будем делать. Вот это «про что» и становится темой разговора... Мы так или иначе заняты прежде всего замыслом фильма, сутью его, сердцевиной, идет общая работа над сценарием — при участии и сценариста, конечно. Тут не существует узких профессиональных границ — оператор может сформулировать идею музыкального решения картины, художник участвует в выборе актеров, сценарист высказывает предложения о костюмах героев, я говорю о возможном характере освещения».

Возможно ли создание идеального проекта фильма, в котором все постановочные решения, изобразительные эффекты и трюки были бы предусмотрены заранее? Скорее всего, невозможно хотя бы уже потому, что природа и погода не подчиняются кинематографистам да и сама съемка, как всякий живой и растянутый во времени процесс, протекает более согласно воле Господа, не-

[2] Из романа русского писателя-эмигранта Гайто Газданова (1903—1971) «Возвращение Будды».

жели человеческой. Однако уже одно только стремление предусмотреть все заранее похвально. Конечно, если хватает воображения. Чем тщательнее предварительная разработка, тем проще организовать съемочный процесс, тем легче группе работать на съемочной площадке, тем законнее требования режиссера-постановщика к своим сотрудникам. И тем спокойнее он отнесется ко всем неожиданностям и случайностям и легче выйдет из внезапно возникшего положения.

Некоторые режиссеры, например Н.Михалков, всегда стремятся создать до начала съемок полноценный постановочный *проект* будущего фильма. Иногда режиссерский сценарий он делит на определенные куски, главы, включающие в себя несколько эпизодов, окрашенных одним настроением, и предпосылают им общее предисловие, где делается попытка изложить смысловую и эмоциональную суть главы, скрытую при простом прочтении сценарного текста, тем самым предлагая читателям сценария свою режиссерскую трактовку. Предисловия адресованы, в том числе, оператору и художнику, ибо одна из задач этих предисловий — подробно изложить все, что связано со зрительной атмосферой и настроением.

Конечно, работа над фильмом — это множество импровизационных моментов, часто важные решения принимаются непосредственно на съемочной площадке или накануне съемки. Но они тем легче даются, чем точнее все придумано заранее. Импровизация на основе предшествующего глубокого погружения еще более углубляет прежние решения. Однако режиссер, уповающий исключительно на импровизацию, ставит своего друга-оператора в крайне неудобное положение, так как операторское творчество связано с техникой, которую нужно заказывать заранее, с погодой и точным выбором съемочного времени для достижения того или иного пластического эффекта.

Пространство. Соотношения

Юрий Тынянов, будучи активным поклонником и приверженцем немого кино, писал в те годы: «У Чехова есть рассказ: ребенок рисует большого человека и рядом маленький дом. Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства; кадр, заснятый с увеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным преуменьшением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу (см., например, кадр Акакия Акакиевича и значительного лица в сцене «распекания» — «Шинель»)». Тынянов говорит здесь о «Шинели» Г.Козинцева и Л.Трауберга, снятой А.Москвиным.

«Небоскребы, небоскребы, а я маленький такой!» — поется в песне. Автор текста легко и изящно решил одну из ваших основных задач, над которой вы будете ломать голову, раскадровывая сцену на бумаге или разводя ее на месте съемки. Это проблема *масштаба* изображаемого в отдельном кадре или сочетания *масштабов* в монтажной композиции из нескольких. А также масштабных соотношений внутри кадра. Согласитесь, что маленький человек в окружении (на фоне) огромных небоскребов — не просто описание конкретной житейской ситуации, но еще и поэтический образ. Также и в вашей сцене в метро, в монтажной фразе, ее составляющей, вам придется специально предусмотреть те кадры, которые пластически, *масштабно* описывают отношения ваших героев с архитектурой и техникой. Герои могут быть равнодушны к окружающему, но пластические образы никогда не бывают равнодушны друг к другу. Отношения их могут быть гармоничными, враждебными или любыми иными. Один из способов установления пластических отношений между элементами пространства в кинокадре — использование *ракурса*.

Заметим, что буквальное значение слова *ракурс* не то, к какому мы привыкли. Во французском оно обозначает изображение фигур или предметов с явно выраженным перспективным сокращением удаленных от зрителя частей. (Это стоит запомнить. Пригодится в дальнейшем.) В искусствоведческой литературе слово «ракурс» обычно применяется как синоним выражения «точка зрения». В кинематографической практике им обозначают только отклонения съемоч-

ной камеры от *нормальной* точки зрения вверх или вниз — верхний или нижний ракурс. Нормальной точкой зрения считается такая, когда камера располагается на уровне глаз стоящего или сидящего человека. Изменения высоты расположения камеры, ее отклонения от привычной *нормальной* приводят к немедленному изменению *масштабных* и перспективных соотношений предметов между собой внутри кадра. Человек, снятый снизу, кажется большим, величественным, как монумент, нависающим своей тяжестью над окружающими. Также нижним ракурсом можно подчеркнуть неустойчивость, непрочность положения фигуры в пространстве. Верхний прижимает фигуру к земле, принижает ее, делает ее ничтожной. (Вместе с тем нужно помнить, что в реальном *контексте* фильма ракурс может создавать совершенно иные эмоциональные звучания, не создавать никаких, если он просто описывает реальные точки зрения участников сцены, или совмещать реальное описание с эмоциональной окраской.) В современном кинематографе ракурсом пользуются достаточно осторожно, стремясь обязательно связать его с реальными обстоятельствами. В 20-е годы режиссеры, особенно в авангардном, внесюжетном кино, ракурсом пользовались очень широко, не связывая себя никакими реальными и сюжетными подпорками.

Пространство. Толпа

Обратимся опять к любовной сцене на станции метро. Раскадровка готова, масштабные отношения архитектуры и всего окружающего пространства продуманы. Остается решить, как поступить с очень важным компонентом пространственного решения подобного эпизода — с толпой.

Когда мы говорим, что одно из важнейших завоеваний кино по сравнению с театром — крупный план, то мы не совсем точны. Первое, что открыл для себя молодой кинематограф, — массовые сцены и их грандиозные возможности. Успех многих фильмов 10-х годов определялся количеством статистов, а хвастовство по поводу этих многих тысяч ложилось в основу рекламных кампаний. Театральный критик Кугель признавал, что «в сравнении с этими колоссальными постановками что значит какая-нибудь постановка «Юлия Цезаря» в Художественном театре, от которого только и осталось в памяти, что-де улицы и дома в Риме были хороши, а люди никуда не годились... Так не только поставить, но и вымуштровать толпу для театра нельзя, как это можно сделать для съемки». В фильме Абеля Ганса «Наполеон» (1927) толпа не беспорядочна, ей придан облик моря, она волнуется и бушует, как водная стихия. В «Октябре» Сергея Эйзенштейна (1927) расстреливаемая толпа не разбегается врассыпную, а движется по сложной, вихреобразной траектории.

Обратите внимание на толпу на вашей станции метро. Вряд ли у вас достанет денег, чтобы наполнить всю станцию массовкой. Вам наверняка придется снимать настоящую, случайную толпу. Обратите внимание на типичные направления потоков людей на вашей станции, на то, когда они особенно плотны, а когда разрежены, каково настроение толпы в разное время дня, как люди одеты. Если вы ставите перед собой задачу выстроить некие отношения между вашими героями и толпой, вам необходимо набрать небольшую группу статистов, у которых будут нужные вам лица, они будут одеты так, как вам нужно, и действовать они будут по вашему заданию вблизи актеров. Настоящая толпа на заднем плане будет лишь создавать образ движения, запах настоящей жизни. Камеру и свет нужно расположить по отношению к настоящей толпе так, чтобы на вас не обращали внимания, а если бы и обращали, то только тогда, когда уже вышли из кадра. Иначе все проходящие будут смотреть в камеру.

Продумайте пластические отношения между группой актеров и толпой. Включены ли актеры в толпу, живут вместе с нею или сторонятся ее, ищут уединения, чужды ей? Как в этой связи строятся относительно друг друга их движения. Как статика актеров сочетается с движением толпы? Каковы масштабные их отношения? Вынесена ли группа актеров на передний план или между нею и съемочной камерой то и дело проходят люди из толпы? Насколько внятны должны быть лица в толпе или, став совсем крупными, размазаться до невнятных, нерезких пятен, лишь экспрессивно обозначающих движение?

Пространство. Декорация

Кино снимается на натуре и в интерьерах. Искусственный интерьер — *декорация*. Ее роль в театре и в кино принципиально различна. Театральная декорация должна окидываться одним взглядом, это условный и обобщенный живописный образ, в который включены актеры. Пластика сцены напоминает пластику станковой картины, в нарисованное пространство которой то и дело вводят новых персонажей, которые в ней по-разному располагаются. Мы разглядываем эту картину с одной и той же фиксированной точки зрения, со стороны, с некоторого расстояния, не влезая в ее нутро. Принципиальная разница с кинодекорацией! Кинематографическая настырность заставляет нас везде и всегда проникать внутрь — события ли, проблемы, психологии, пространства. Пространство нашего эпизода никогда не описывается единственным кадром, снятым с одной точки. Описание последовательно распределяется во времени и совершается фрагментарно, по мере развития хода событий. Оно включает в себя самые разнообразные точки зрения и направления взгляда, которые в дальнейшем соединяются в монтаже в единое целое. Придумывая декорацию для кино, не обязательно планировать ее под конкретные кадры. «Я даю художникам полный простор для самостоятельного творчества: они строят декорацию, а я уже в ней ищу с актерами мизансцену. Сложности, возникающие при этом, — не помеха в работе. Они только подстегивают фантазию, дают простор творческим поискам», — говорил А.Кончаловский. Поэтому в идеале кинодекорация должна включать в себя все *четыре стены* и потолок. Особое внимание художника режиссер и оператор должны обратить на правдивые *фактуры* и выразительные предметы, наполняющие декорацию, дающие возможность поворачивать камеру в любую сторону. Способ съемки в декорации должен быть таким, чтобы на экране всегда сохранялось ощущение, что камера находится *внутри* помещения. Даже если у вас приготовлены отставные стенки, снимать, используя их, нужно очень осторожно, так, чтобы неестественное удаление камеры не стало заметным. Декорация, которая спланирована так, что при *съемке вы испытываете некоторые неудобства с размещением камеры и света, как правило, выглядит на экране наиболее естественно.*

Павильоном в современных фильмах из-за дороговизны пользуются не так уж часто, а настоящий интерьер, бывает, несет на себе такой отпечаток подлинности, который невозможно воспроизвести в павильоне. Фильму современной тематики съемки в настоящем интерьере могут сообщить такие важнейшие художественные достоинства, как подлинность и запах живого быта. («Родня» Н.Михалкова, оператор П.Лебешев. Квартира героев фильма снята в настоящей квартире на шестнадцатом этаже, с настоящей мебелью, принадлежащей хозяевам квартиры.) Самое весомое преимущество натурального интерьера возникает, когда вы хотите связать в одном кадре действие в помещении с натурой. (В той же «Родне» — сцена, когда героиня Н.Мордюковой выходит из квартиры на балкон, а камера движется вслед за ней и дальше медленно наезжает на спортсмена, бегущего по дорожке расположенного неподалеку стадиона.)

Необходимое отступление. Оптика

Способ передачи пространства на экране в очень большой степени зависит от той оптики, которую вы используете. Условно кинооптику разделяют на три группы объективов: нормальные, широкоугольные (короткофокусные), длиннофокусные (телеобъективы).

Нормальная оптика передает натурные пространственные соотношения способом, адекватным человеческому зрению. Кадр, снятый нормальным объективом, выглядит наиболее естественно. К нормальным объективам при работе на 35-*мм* пленке относят объективы с фокусным расстоянием от 40-*мм* до 60-*мм*.

Широкоугольные объективы имеют фокусное расстояние от 35-*мм* и меньше. Чем меньше фокусное расстояние объектива, тем шире угол его зрения, тем большую часть пространства он «окидывает одним взглядом». Из этого

следует, что при съемке с одной и той же точки он зафиксирует больше предметов, чем нормальный, а изображенные им предметы окажутся на экране более мелкими, чем при пользовании нормальной оптикой (ведь размер кадра остается неизменным). Главное отличие изображенного при помощи широкоугольника от картинки, снятой нормальной оптикой, — преувеличенная активность схождения перспективных линий к горизонту. В результате масштабные соотношения в кадре нарушаются. Все расположенное близко к аппарату как бы вырастает в размере по отношению к расположенному подальше. Передвижения в кадре на крупных планах от камеры и на камеру выглядят преувеличенно активными. Использование широкоугольника при съемках крупных планов актеров нежелательно: преувеличение перспективных соотношений ведет к искажению черт лица. Например, может сильно увеличиться в размерах нос. Еще опаснее *ракурсные* точки: при съемке широкоугольником снизу вытянется подбородок, а лоб скукожится до размеров обезьяньего. Конечно, умением этих объективов снимать с искажением можно играть в своих специальных целях. Однако это требует сюжетного оправдания, вкуса и опыта. Широкоугольные объективы обладают большей глубиной резкости, чем нормальные и длиннофокусные. Чем шире угол охвата объектива, а значит, короче его фокусное расстояние, тем больше глубина резкости. Широкоугольный стиль материален, ясен, динамичен. С его помощью хорошо передается теснота, зажатость в узком пространстве. Но на открытой, ничем не ограниченной натуре он легко становится излишне повествовательным и сухо описательным, если не сопряжен с активным динамичным внешним действием или если в стилистику фильма не входят органичной ее частью зрительные образы бескрайней, безграничной земли (как, например, в фильме «Профессия: репортер» Микеланджело Антониони).

Длиннофокусные объективы — это объективы с фокусным расстоянием больше 60-*мм*. Их еще называют телеобъективами, по своим свойствам они напоминают бинокль или подзорную трубу, которые умеют «приблизить» удаленный объект, укрупнить его, позволяют лучше рассмотреть его издали. Эффект приближения возникает из-за маленького угла охвата пространства, свойственного этим объективам. Они обладают небольшой глубиной резкости и потому требуют очень точной наводки на фокус. Все в кадре, что хоть немного удалено от плоскости наводки, сильно размывается, а перспективные отношения в пространстве нивелируются из-за небольшой масштабной разницы на экране разноудаленных предметов. Пространство, нарисованное длиннофокусным объективом, как бы сжимается, сокращается, сближаются его передний и дальний планы. Возникает крайне специфический характер оптического рисунка. Фильмы, снятые длиннофокусной оптикой, предъявляют нам образ пространства фрагментарно, по частям. Для них характерно большое количество крупных планов, панорам. Подробности атмосферы и сюжета не описываются повествовательно, а как бы случайно выхватываются из густой, насыщенной и неопределенной материи жизни. Возникающий образ мира воздушен, зыбок, импрессионистичен.

Планируя съемки будущего фильма, необходимо заранее представить себе его *оптический стиль,* чтобы оператор мог подобрать и подготовить соответствующую оптику. Соединение в одном фильме, особенно в одном эпизоде, кадров, снятых широкоугольными и длиннофокусными объективами, опасно, так как в монтаже можно получить эффект лоскутного одеяла, скроенного из тряпок, каждая из которых не гармонирует с соседней. В некоторых случаях авторы фильмов сознательно ограничивают свой оптический ассортимент. Например, с середины 60-х и до начала 70-х годов в мире и в России был широко распространен стиль, связанный с длиннофокусной оптикой. Яркий его пример — фильм Антониони «Красная пустыня». Я сам как оператор отдал ему дань в фильмах «В огне брода нет» и «Мама вышла замуж». Последний, например, был снят всего тремя объективами: 50-*мм*, 75-*мм* и 135-*мм*. При некоторых трудностях, с этим связанных, оптическое единство сложилось само собой.

Композиция кадра

Латинское слово «compositio» означает соединение, составление, сопоставление, приведение в порядок. Этим словом в Древнем Риме обозначали подбор борцовской пары для спортивного выступления, а в правовой практике — примирение тяжущихся сторон. Зачатки композиционного устройства можно наблюдать в окружающем нас Божьем мире. Например, симметричное строение цветка, ритмическое расположение листьев на ветке. Листья, ветки, цветы и ствол объединяются в единое композиционное целое — дерево. Цветовая и графическая гармония бабочки. Орнаментальная композиция в раскраске попугая. А человеческое тело? Вспомните соразмерность отдельных его частей, которые соединяются в то, что мы воспринимаем как одухотворенное единство. Возможно, идея красоты, присущая человечеству, первоначально возникла в результате восприятия тела как объекта любования. В гармоничной композиции тела нам видится промысел Божий, поэтому мы так легко одухотворяем телесную красоту, а ее противоречие с деяниями реального человека и всего человечества кажется нам чудовищным искажением Божественного замысла.

Каждое движение, снимаемое на пленку, имеет начальную неподвижную фазу, которая в результате монтажных сокращений может стать не видной на экране. Но, выстраивая кадр, оператор в любом случае отталкивается от статики. Статика — зерно, которое прорастает движением. Поэтому в основе композиции кинокадра лежат законы живописной композиции. А что они такое? Можно ли их внятно сформулировать? Эту тему трактует ряд книг. Причем каждая по-разному[3]. Здесь, как и во всяком гуманитарном знании, царствует многозначность смыслов и слов. Гуманитарная область знания не имеет ничего общего с воинскими уставами или уголовным кодексом, которые, кстати сказать, тоже — даже несмотря на свою жесткую определенность — всякий раз толкуются по-разному. Чего же требовать от тех, кто описывает такую зыбкую материю, как живопись или литература?

Художник строит картину, размещая изображения фигур и предметов непосредственно на плоском полотне. Этот способ создания изображений отличен от того, которым пользуется кинематографист, выхватывающий камерой кусок трехмерной жизни (документальная съемка) или размещающий фигуры, лица и предметы в реальном пространстве с учетом того, как их образы будут выглядеть на плоскости экрана. Для нас здесь важно подчеркнуть, что и в живописи, и в кино результатом является плоское изображение, которое только прикидывается объемным.

Конечно, композиция кинокадра не требует такой изощренности, какая свойственна живописным полотнам. Полотно всего одно, оно интеграл целого сюжета, а ваш кадр — примерно одна пятисотая сюжета фильма. (Игровой фильм длительностью в полтора часа включает в себя в среднем от двухсот до семисот съемочных кадров.)

Все снимаемое камерой заключается в прямоугольную рамку. Ваша задача — разместить внутри этого прямоугольника фигуры, лица, предметы так, чтобы они, соединившись в единый гармоничный образ, не мешали бы друг другу и помогали зрителю ясно увидеть и прочесть авторский замысел. Кроме того, каждый отдельный кадр следует компоновать так, чтобы он легко сцеплялся в монтаже с двумя соседними. Поиски гармонии в кадре начинаются с решения задачи выделения главного — актера. Какие же приемы можно использовать для ее выполнения?

Во-первых, нужно правильно выбрать материальную среду, окружающую актера. Что на переднем плане, а что за ним? Не является ли фон излишне активным, не «кричит» ли? Не торчат ли за головой или за фигурой остановившегося актера активные вертикальные или горизонтальные линии (косяки дверей, края оконных проемов, столбы, поверхности столов, подоконников и т.п.). Лучше постараться так развести мизансцену, чтобы долго стоящий на

---

[3] Настоятельно рекомендую читателю внимательно изучить книгу М.Алпатова «Композиция в живописи» (М., 1940).

одном месте актер рисовался бы на фоне нейтральной, нерасчлененной плоскости.

Во-вторых, нужно продумать светотональные решения. Размещайте темное на светлом, светлое на темном. Второстепенное, но необходимое можно скрадывать, притеняя или, напротив, выводя в зону передержки так, чтобы оно не исчезало бы напрочь, но угадывалось, не мешая восприятию главного.

В-третьих, стоит обдумать оптические приемы. Вспомните о размытости переднего и заднего — по отношению к плоскости наводки — планов. Однако не преувеличивайте возможности оптической размывки, не забывайте, что активные линии, созданные границами предметов, даже будучи размыты, все равно остаются активными линиями, которые стремятся высунуться на передний план. Живописцу в таких случаях легче: торчит линия — взял да и смягчил ее с помощью кисти. Или вообще убрал. А вам придется точно размещать ваших актеров, договариваясь с ними, чтобы во время съемки они останавливались именно там, где вам нужно.

Создавая композицию конкретного кадра, помните о том, что каждый кадр должен иметь свой зрительный центр. Даже если это просто крупный план одного персонажа. По словам Джозефа фон Штернберга, съемка крупным планом настолько увеличивает человеческое лицо, что его следует снимать, как пейзаж.

Обратимся к известнейшей картине И.Репина «Не ждали». В произведениях передвижников содержится много ценного для кинематографиста. Почти каждая картина — словно бы застывшая фаза кинокадра, нечто вроде того, что во время киносъемки снимают фотографы для рекламы фильма. Натурализм передвижнических полотен делает их ценным справочным материалом при воспроизведении в кино черт эпохи их создания (человеческие типы, костюм, приметы и предметы быта и т.п.). «Не ждали» не блещет живописными открытиями, характеристики персонажей сентиментальны, мелодраматичны, но зато картина эта — настоящий шедевр композиции.

Перед нами — версия вечного сюжета на тему возвращения блудного сына. Репину удалось так скомпоновать картину, что взгляд зрителя, окидывая все полотно, вынужден снова и снова возвращаться к входящему страннику. Его лицо — зрительный и смысловой центр картины, который, заметьте (и это очень важно!), не соответствует оптическому. Фигура странника сильно смещена вбок (влево от зрителя).

Попробуем разобраться, какими композиционными приемами Репин сделал странника доминантой картины. Обратим внимание сначала на левую треть полотна, в которой хорошо читается линия раздела стены и пола. Здесь она играет роль горизонта, отрезая полу (земле) примерно одну треть от вертикального размера холста. Соблюден простейший закон — линия горизонта никогда не должна делить картину (кадр) пополам, при том что подлинный горизонт должен находиться за окном как раз примерно посередине полотна. Но он скрыт от глаз зрителя фигурами странника и двух служанок.

Отчетливо прописаны доски пола с несколько преувеличенным, «широкоугольным» сходом линий, которые ведут глаз зрителя от нижнего среза полотна прямо к фигуре странника. Перспективный сход линии верха балконной двери в левом краю картины тоже указывает на него.

Фигура и лицо написаны темным и теплым цветом, отработаны бликующим светом, падающим слева от балкона, и помещены на фон светлых холодных стен. Поэтому силуэт, фигура и лицо странника читаются особенно отчетливо. Заметьте, что странник идет. Это видно по его правой (левой от зрителя) ноге, на которую в мгновение, запечатленное на холсте, перенесен центр тяжести тела. Другая нога схвачена художником в незаконченной фазе движения. И, словно предугадывая будущее документальной фотографии с ее вынужденной случайной неточностью композиций, Репин гениально расчетливо не убрал торчащий за головой персонажа кусок дверного косяка (нарушил правило, о котором я вам постоянно напоминаю), зато максимально смягчил линию косяка живописными средствами. (Что вряд ли удалось бы кинооператору!) Проем открытой за спиной странника двери играет роль рамы, из которой он только что вышел. Его недавнее пребывание в раме подчеркивает значительность события. Быть может, даже намекает на жертвенную святость персонажа, ведь современ-

ники и последующие искусствоведы почитали его революционером, только что освобожденным с каторги.

Обратите внимание на фигуру матери, которая, видимо, только что поднялась навстречу сыну. Она еще не распрямила спину. Не только все линии ее тела, но даже линейные очертания старого вытертого кресла направлены в сторону вошедшего и влекут к нему взгляд зрителя.

Кроме того, заметьте, все персонажи картины смотрят на странника. Направление взгляда — всегда мощная силовая линия композиции.

Как же решил Репин еще одну важнейшую композиционную проблему — проблему гармоничного *равновесия*? Вертикалью открытой двери он разделил полотно на две неравные части. В меньшей, левой, помещаются странник и служанка в светлом платье, которая своим положением обозначает то самое место, откуда только что появился главный герой. Из-за ее плеча выглядывает легко намеченная женская голова. Эта часть картины невелика по площади и мало загружена тяжелыми тонально-цветовыми пятнами. Темен и весом только сам странник. Вся эта часть картины построена на вертикалях.

Правая, большая, часть нагружена людьми и предметами быта. Встающая на переднем плане навстречу сыну мать в черном платье — самое тяжелое пятно во всей картине. Материальность кресла, несмотря на мягкость живописи, тоже создает ощущение тяжести. Тут же стол и еще три человека. Однако правая часть вся как будто распластана по горизонтали вдоль линии стола, и это помогает ей уравновеситься с левой. Кроме того, важно, что внимание, эмоциональное напряжение всех встречающих странника, пластически выраженные в их взглядах, в лицах, создают нечто вроде «обратной тяги», мешающей картине начать клониться вправо, чтобы в конце концов перевернуться. Так создано равновесие, правда, довольно неустойчивое. Вся композиция вот-вот начнет клониться и опрокидываться. И это ее огромное достоинство, выражающее и подчеркивающее эмоциональное напряжение изображенного мгновения и возможность дальнейшего развития действия, стоит только страннику сделать хотя бы еще один шаг вперед.

С точки зрения кинематографиста, картина Репина «Не ждали» — *общий план*. Для полноценной разработки изображенной на ней сцены в кино вдобавок к общему плану потребовались бы *укрупнения*. Почему? Нам, наверняка, захотелось бы уловить эмоциональное, психологическое состояние каждого из персонажей. Похоже, что изображенное на картине Репина мгновение — пауза. Странник вошел и приостановился, от волнения будучи не в силах сделать последний шаг навстречу матери. Все остальные замерли, не умея сразу осмыслить событие. Эту паузу, предшествующую бурной радости, объятиям, радостным прыжкам детей, в фильме хорошо бы растянуть во времени (остановить мгновение). Для этого в длинный общий план можно коротко вставить несколько крупных планов молчащих и только глядящих детей, женщины за фортепьяно, наконец, матери и странника. Однако не представляйте себе эти крупные планы вырезанными кусочками из репинского полотна. Для съемки полноценных укрупнений почти всегда приходится смещать камеру в сторону от той точки, с которой снят общий план. Самым ярким примером может служить укрупнение матери, которая на картине расположена почти спиной к зрителю (съемочной камере). Ясно, что, укрупняя ее лицо, чтобы увидеть его выражение, придется переместить камеру на *обратную точку*. Примерно туда, где сейчас расположился странник. Детей, сидящих за столом, следует снимать тоже так, чтобы их взгляды были направлены почти в камеру. Пожалуй, только укрупнение самого странника может быть снято с той же точки зрения, с которой написана вся картина.

Общее правило, имеющее прямое отношение к композиции крупнопланового кадра, правило, которое, конечно, можно осмысленно нарушать, состоит в том, что в той части кадра, в сторону которой направлен взгляд персонажа, нужно оставлять больше пустого пространства, чем у него, персонажа, за затылком. На той же репинской картине мальчик и девочка смотрят справа налево. Следовательно, снимая их укрупнение, нужно оставить в левой части кадра больше пустого пространства, чем в правой.

Кинематографический прием укрупнения родился не на пустом месте.

Живопись издавна владеет приемом фрагментарной композиции. Вспомните хотя бы жанр портрета. Очень часто портретисты писали своего героя не «общим планом», во весь рост, а по пояс или (редко) еще крупнее. Обратите внимание на работы Рембрандта в Эрмитаже, например на «Флору», типичный портрет, или на «Давида и Урию», вещь, которая своей композицией более всего напоминает кинематографический кадр. Фрагментарные композиции Дега замечательны тем, как мастерски художник нарушает все каноны, создавая новую, неизвестную до него гармонию, очень близкую кинематографической выразительности.

Персонаж. Зрительный образ человека на экране

Образ человека на экране — движущееся цветное или монохромное пятно причудливой формы, прикидывающееся настоящим человеком. Его поведение и судьбу придумал сценарист, конкретизировал режиссер, оживил актер, а оператор зафиксировал на пленке, погрузив в реальную, волнующую среду. Фантом зажил своей жизнью. В этой главе мы подумаем о внешней человеческой характерности на экране и о том, что из этого внешнего нужно учитывать, сочиняя свой фильм. Правда, не стоит забывать, что разделение характерности на внутреннюю и внешнюю справедливо только отчасти. «Всякая характерность есть всегда внешняя и внутренняя одновременно, лишь с большим уклоном в ту или иную сторону» (М.Чехов).

Первая встреча с незнакомым человеком всегда одаривает нас целокупной интуитивной догадкой о его сути. Мы *чувствуем* его, но если попробуем рассказать словами об этом чувстве, выйдет, как правило, плоско и пошло. Кинематографист должен учиться запоминать подобные свои чувства, ибо они — самый верный компас при выборе исполнителя на ту или иную роль, потому что зритель всегда встречается с персонажем *впервые* и тоже лишь чувствует, но не анализирует. Рост, полнота, пластика движения, форма и цвет лица, волосы, прическа, одежда — все это, живя единой жизнью, создает неповторимый, таинственный, но хорошо читаемый на интуитивном уровне код.

В любом фильме облик каждого персонажа являет собой определенный иероглиф в общей иероглифической композиции. Нужно научиться читать и писать иероглифы правильно. Существуют книги по физиономистике, в которых авторы пытаются связать отдельные особенности строения лица с определенными свойствами характера. Даже если принять суждения этих писателей как бесспорные, все равно воспользоваться их сочинениями в качестве пособий при выборе актеров вряд ли удастся. В реальной жизни отдельные черты строения лица, говорящие о тех или иных свойствах человеческой натуры, сочетаются в таком бесконечно разнообразном количестве комбинаций, что разобраться в них на рациональном уровне весьма затруднительно.

Иногда стоит подбираться к решению не прямым, а обходным способом, воссозданием вначале не главных черт, а тех, которые могли бы родить у вашего адресата-зрителя нужные ассоциации. Придумывая вроде бы пустяки, иногда удается создать точный и цельный внешний образ персонажа, за которым, кроме всего прочего, просвечивают и психология, и судьба. «Старик Григорий Петров, одетый в длинный черный сюртук и ситцевые брюки, такой чистенький, маленький, похаживал по комнатам и постукивал каблучками, как свекор-батюшка в известной песне» (А.Чехов. «В овраге»). Работая над фильмом «Голос», Илья Авербах решил, что у главной героини один палец постоянно должен быть залеплен пластырем. С сюжетом эта подробность никак не была связана, но тем не менее каким-то странным, непрямым образом она усиливала полноценность, правдивость персонажа.

Очень помогает при сочинении внешности героя его уподобление животному. «Мы видим, что Декарт у Гальса напоминает ночную птицу, кардинал Борджиа Веласкеса похож на лису. Иногда это сравнение едва уловимо, однако оно дает конкретную основу отдельным чертам лица, которые естественно и легко складываются вокруг него в целостное представление» (М.Алпатов. «Искусство портрета»).

«Служил молодой священник, полный блондин с широким носом, похожий на льва» (А.Чехов. «Расстройство компенсации»).

«У Аксиньи были серые наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное... Она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» (А.Чехов. «В овраге»).

В этом чеховском описании молодой женщины кроется еще одна, очень важная черта кинематографической выразительности. Здесь рассказчик дает свое впечатление о внешности Аксиньи, о той маске, в которой она постоянно предстает перед окружающими. Везде, где мы сталкиваемся с множеством людей, собранных вместе, но существующих порознь (например, в метро), приходится задаваться вопросом: что же выражает человеческое лицо, когда его обладатель покоен, замкнут, погружен в себя, то есть не участвует в процессе общения? Несет ли оно тайный код замысла Творца, или оно всего лишь маска, под которой прячется что-то совсем иное? Человеку свойственно постоянное, прилипшее выражение лица, то выражение, которое в ансамбле с привычной манерой поведения и одеждой то ли выражает его сущность, то ли являет собой нечто вроде витрины, адресованной внешнему миру. И, может быть, именно она, эта витрина, станет для вас иероглифом вашего персонажа.

Актеры в кино часто просто играют, взаимодействуют, реагируя, быть может, достаточно правдиво на ту или иную ситуацию, но, однако, забывают (вместе с режиссером) подумать о «генеральном выражении лица» своего персонажа. Размышлять об этом следует, конечно же, исходя из внутренних, смысловых задач, из того, что Станиславский называл «зерном» роли.

Персонаж. Крупность плана

Голова человека «в своей завершенности (круглости) отображает космос... Ее выразительность на сцене — в ее положении по отношению к телу. Искусственная мимика лица, гримаса, уничтожает выразительность головы. Гримаса — попытка делать жесты головой. Голова не предназначена для жестов, и всякое усилие привести в движение мускулы лица неэстетично». Михаил Чехов, говоря так, опирался только на театральный опыт. Чтобы зритель в театре видел мимику актера, тому приходится мимировать преувеличенно активно. Именно это представлялось Чехову неэстетичным.

Кино дает возможность приблизиться к лицу исполнителя, снять его крупным планом. А что же такое крупный план, как не воспроизведение во весь экран гримасничающего лица? Между тем крупный план — одно из сильнейших выразительных средств кинематографа, органично вошедшее в его плоть и кровь. Близость съемочной камеры позволила исполнителю отказаться от преувеличенной, подчеркнутой мимики, и возникла особая эстетика актерской игры на крупном плане, предельно органичная и скупая. То, что на сцене актер выражает пластикой, жестикуляцией, на крупном плане заменяется мимическим жестом.

Маленькое, еле заметное, секундное разрушение постоянной маски — вот, пожалуй, одно из достойных оправданий крупного плана. (Сравните с впечатлением от того, как по полю ржи пробегает ветер.) Великий Жан Габен всегда носил на экране одну и ту же маску, кого бы он ни играл. Поэтому мельчайшие движения губ, глаз, еле заметный поворот головы — все, что на мгновение выводило его маску из равновесия, делалось на экране важнейшим волнующим событием. А.Кончаловский в книге «Парабола замысла» находит иное, с моей точки зрения, достаточно частное оправдание крупного плана: «...где состояние экстатическое, все сконцентрировано в едином фокусе — на лице актера. Там, где интонация обыденная, можно уйти от лица *говорящего*, погрузиться в атмосферу среды, в экранную пластику».

А для меня в тысячу раз интереснее не говорящий, а *слушающий*, созерцающий, молчаливо познающий. И я скорее предпочту оставить в монтаже его крупный план, чем план говорящего. Задача любого органичного крупного плана — показать *изменение*. Если фильму есть что сказать, место в нем для крупного плана найдется всегда. Однако при выборе крупности, определении длины

каждого крупного плана необходимо чувство меры. «В режиссуре существует критерий нравственности. Слишком приближенные крупные планы, которые часто видишь на телеэкране, свидетельствуют о дурном вкусе и выглядят бесстыдством» (Франсуа Трюффо).

В фильмах Чарли Чаплина вы почти не встретите крупных планов лица. Выразительность гротескных изобретений Чаплина раскрывается в пластике тела и костюма. Михаил Чехов писал о том, что руки — наиболее подвижная, связанная с чувствами часть тела, ритмы дыхания и биения сердца непосредственно вливаются в руки, делая их выразителями тончайших чувств. А в ногах человека выражается его воля. «Наблюдайте походки людей, — говорил М.Чехов, — стараясь определить характерные особенности их воли». Словом, если вы поймете, что и в какой момент вашего фильма для вас важно, что удачно сыграет сейчас, в это время и в этом месте, то вы найдете верный компас для определения того, с какой точки и с какой степенью крупности снять тот или иной кадр.

Персонаж. Выбор актеров. Ансамбль

Выбирая актера на роль, стоит всегда помнить, что *впечатления от человека в жизни и на экране различны.* Встречаясь с актером впервые, вы очень часто попадаете под обаяние его личности и не в состоянии трезво оценить все аспекты внешности. Особенно это касается молодых женщин (режиссерам-женщинам, видимо, стоит в этом смысле обратить внимание на внешность мужчин). *Эротическое очарование туманит зрение,* и некоторые нежелательные для будущего персонажа черты лица могут стать видными лишь на экране — тогда, когда будет уже поздно что-либо менять.

Много лет назад я был знаком с очень красивой молодой женщиной, поражавшей всех нежной прелестью юного лица. К ее дню рождения наш общий знакомый, художник, написал ее портрет. Подарок произвел на нее оглушительное впечатление и был с ненавистью заброшен за шкаф, потому что показался ей злобной карикатурой. Потом я долго не виделся с этой женщиной. А когда встретил ее лет через десять, то был поражен тем, как стала она похожа на тот давний портрет. Дело, видимо, в том, что художник, следуя традиции кубистической школы, слегка подчеркнул *объемные* и *линейные характеристики лица* и тем самым как бы проявил тенденции возрастных перемен. Заглянул в будущее. Молодые лица легко прячут от нетренированного или эротически взволнованного взгляда свои скульптурные подробности. А они-то сильнее всего выражают характерность, которая обязательно выявится на экране на протяжении фильма, потому что актеру придется действовать в разнообразных световых ситуациях.

Следует заметить, что бытовая и экранная красота человека разнятся. Несмотря на то что кино рядится под правду, оно все равно — выдумка, сказка, ложь. И чем сказочнее ваш сюжет, тем выше требования к внешним данным исполнителей. Кинокрасавица должна быть в миллион раз красивее, чем ваша любимая (несомненно, красивая) девушка. Вспомните многие современные американские фильмы, кои являют собой сказки для больших детей: какие в них сверхженственные женщины, какие супермужественные мужчины, как прекрасны положительные герои и отвратительны негодяи!

Угадать экранную красоту непросто. Хорошо помогают разнообразные пробы — как фото-, так видео- и кинопробы. Особенно важны фотопробы, поскольку фотографии можно долго рассматривать, перекладывать, сортировать, группировать в кучки. Из этого следует, что один актер должен быть снят на фото не один раз. Просматривая актерские пробы, снятые в движении (видео или кино), нужно не только обращать внимание на собственно актерские качества претендента, но и, быть может, посвятить специальный просмотр для оценки его внешности. Фотография и экран могут, подобно заглянувшему в будущее художнику, подчеркнуть, акцентировать скрытые, малозаметные в жизни, нежелательные черты лица, неподходящие особенности фигуры, скверные подробности движения. При съемке фотопроб нужно попросить фотографа снимать разных претендентов на одну роль в одинаково повторяющихся условиях

освещения, одним объективом, в сходных ракурсах, на одном и том же фоне. Только тогда вы получите полноценный материал для сравнения. И не презирайте полицейскую манеру снимать анфас и в профиль — это *разная выразительность,* «...ибо профиль говорит об уме, вызывает чувство гордости мыслью, и только фас может настроить публику так, что она захочет узнать нечто о моральной стороне души изображаемого актером героя» (М.Чехов). Уточняя высказывание Чехова, стоит заметить, что профиль выражает рациональное и волевое начало, а фас — душевное, связанное с чувствами и ощущениями. Подробности и нюансы психологических реакций на профильном изображении лица зачастую теряются, зато хорошо видны при поворотах анфас или три четверти.

Подыскивая не одного актера, а нескольких, вы столкнетесь с проблемой *ансамбля.* Пять или десять героев вашего фильма будут постоянно встречаться друг с другом в разных сочетаниях, их судьбы и линии поведения будут скрещиваться. Соседство в одном кадре даже только двоих — сложная проблема. Оно не может быть случайным. Двое в кадре — это не просто один плюс один, а что-то гораздо более сложное, чем простая арифметика. Конечно, их столкнет сюжет, разработанный в сценарии, придуманные вами психология, мизансцена. Вы постараетесь так подобрать исполнителей, чтобы было возможно добиться от них единой, устраивающей вас манеры игры. Но вопрос об их внешней ансамблевости все равно останется. «Герои кадра, как слова и звуки в стихе, должны быть дифференцированными, различными — только тогда они соотносительны между собой, только тогда они взаимодействуют и взаимно окрашивают смыслом друг друга. Отсюда — *подбор* людей и вещей» (Ю.Тынянов).

Иногда внешние черты становятся определяющими. Когда сочинялся фильм «Миф о Леониде» (о Леониде Николаеве, убившем Кирова), для меня как режиссера замысел начал оживать с момента, когда я узнал, что Николаев был маленького роста, а женой его было рослая латышка Мильда. Возник образ вечного мальчишки, любящего свою жену не только любовью мужчины, но и сыновней. Захотелось, чтобы Мильда несколько раз носила мужа на руках. Потом и сами актеры предложили мизансцену, когда, проснувшись утром, Мильда не сразу обнаруживает Николаева: он свернулся калачиком под одеялом, устроив свою голову у нее в ногах.

Мы начинаем смотреть кино из жизни взвода солдат. Все они, одинаково одетые и подстриженные, выстроились на плацу. Как долго нужно к ним привыкать, чтобы начать различать их лица? Много ли сюжетных перипетий за это время пролетит мимо зрителя, сильно ли он запутается в исходных положениях типа кто кому сват, брат, друг, командир? Кино не терпит долгого входа в историю, поэтому внешность каждого персонажа должна быть ярко индивидуальной, один должен резко отличаться от другого, особенно если они все в одинаковой одежде.

Критерии просты: возраст, рост, скульптура лица, его объемное строение. Цвет волос (кроме рыжего) и глаз воспринимается с большим опозданием, а вот такие простейшие характеристики, вроде «верзила», «кругломордый», «лошадиное лицо», прилипают к герою в подсознании зрителя мгновенно. Поэтому если один из персонажей длиннолиц, то другого, который так же часто появляется на экране, следует искать среди круглолицых исполнителей. Маленького следует сочетать с большим. И т.д. Как черта нужно бояться усредненной внешности.

Персонаж. Актер и оператор

Вы выбрали актера, и он со всей своей индивидуальностью, внутренней и внешней, в вашем распоряжении. Сам по себе он просто Иван Иванович Иванов, а перед вами стоит задача сделать из него *другого.*

Возможность изменить лицо актера, его объемную характеристику — во власти оператора. Вспоминая о работе А.Москвина над фильмом «Новый Вавилон», Г.Козинцев писал, что актриса Елена Кузьмина не прибегала к гриму и что при этом Москвин на протяжении фильма менял ее внешность до неузнаваемости, создавая *светом* «следы голода, тяжелых мыслей, мужания». Действи-

тельно, светом можно подчеркивать или скрывать выступы или впадины лица, уменьшать его полноту, прятать или выпячивать глаза. Точно так же, используя нижний или верхний ракурс при съемке крупного плана, мы иногда в состоянии изменить лицо до неузнаваемости.

Марлен Дитрих однажды написала в письме к своей дочери о том, как ее внешностью управляет фон Штернберг: «Визуально ему удалось то, что, как говорил парикмахер, невозможно без обесцвечивания волос, — он изменил их оттенок. Он дает подсветку сзади так умело, что над головой как будто ореол. Это поэт, который пишет не словами, а образами, и вместо карандаша у него — свет и камера. Я — его творение, дело его рук. Он придает впалость моим щекам — тенями, он распахивает мои глаза, и я сама заворожена своим лицом на экране и каждый день предвкушаю просмотр, чтобы увидеть, как я, его создание, буду выглядеть».

Привлекательное лицо актрисы Елены Сафоновой хорошо знакомо всем любителям кино. Но вот недавно мне довелось посмотреть французский фильм «Аккомпаниаторша» (режиссер Клод Миллер) по мотивам романа Нины Берберовой, и я увидел во внешности героини Сафоновой незнакомого человека — злобного и рационально сухого. Эти качества, казалось бы, совершенно не свойственны актрисе. В этом фильме ее экранная внешность, созданная съемочной группой, противоречит тому, что актрисе приходится играть. Здесь не место спорить с французскими авторами (с моей точки зрения, фильм очень слаб, в том числе и из-за неверного решения персонажа Сафоновой). Просто я хочу еще раз подчеркнуть, что внешность актера на экране зависит не только от того, что ему отпустил Господь Бог, но и от гримера и художника по костюмам. А главное — от того, каким способом актера будут снимать, набор каких *приемов* съемки применят к нему режиссер и оператор.

Желательно, чтобы этот набор, относящийся к одному персонажу, был постоянным на протяжении всего фильма. Он должен состоять из главной световой характеристики, доминирующего поворота и ракурса, специфического ассортимента оптики. Конечно, в реальных условиях разных съемочных объектов снимать одинаково все время не только невозможно, но и не нужно. Но соблюдать основное направление, основную идею, тенденцию необходимо. И, как уже, надеюсь, стало ясно, иногда придется мирить две противоречивые тенденции. Я имею в виду необходимость сохранять внешность персонажа на протяжении фильма и потребность ее временных изменений в связи с требованиями драматургии. Задача трудная, но исполнимая.

Окончание следует

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам
чати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515.

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-ый Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951- 9360

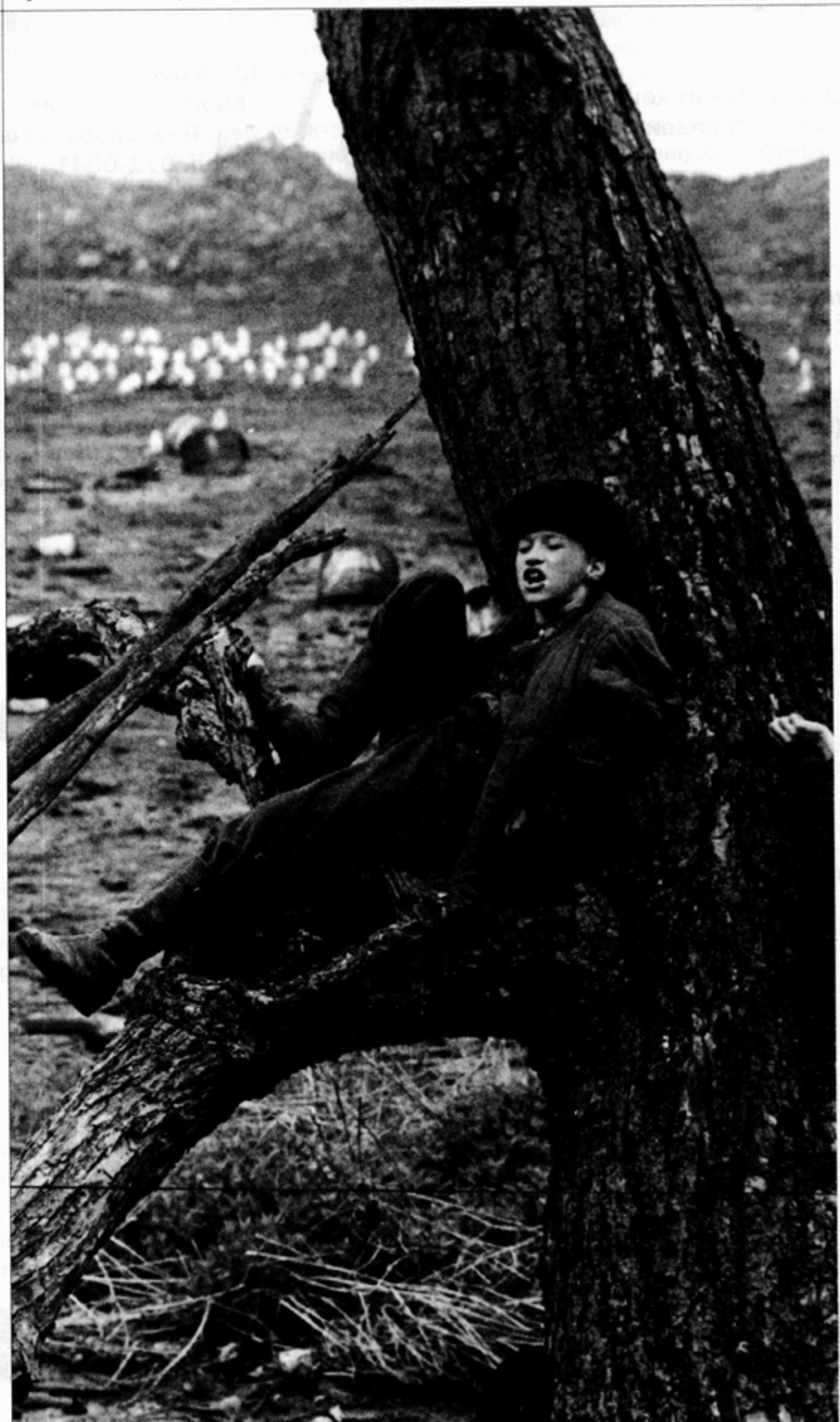
Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Ч Т Е Н И Е



ЮРИЙ КЛЕПИКОВ

Записки бывшего мальчика

Ничего на свете нет,
Что мне стало бы родней,
Чем летучий детский бред
Нищей памяти моей.

Арсений Тарковский

Во мне ведь есть особенное нечто.
Я — очевидец.

Евг. Рейн

Комод между двух окошек. Ни одного из этих четырех слов мальчик еще не знает. На комоде — кружевное, свисает. Ухватившись за ручку на вишневом, мальчик встает. Хочет дотянуться до кружевного. Он уже способен на замысел, у него есть воображение. Его привлекают предметы, стоящие на комоде. Он видел их, когда его брали на руки. Всякий раз это было слишком коротко, и он не успевал ничего рассмотреть и запомнить. Ему хотелось завладеть живущими наверху предметами. Мальчик догадывается, как это сделать. Надо потянуть кружевное, и все поедет к нему само. На основе какого опыта он додумался до такой сложной затеи? Скорее всего, мальчик уже не раз что-то подтягивал к себе. Например, печенье, накрошенное для него на простыне. Тогда он видел происходящее, а сейчас вообразил возможное. А то, что в комнате никого нет и он действует без свидетелей, — это случайность? Или учитывается его замыслом? Мальчик сумел завернуть за угол комода. Здесь кружевное свисает ниже. Дотягивается, хватает, тащит на себя. Сейчас в его жизни случится важное событие. Он начнет помнить себя. До этого он просто существовал: сосал молоко, орал, пачкал пеленки. Не ожидая подвоха, он готовит свое происшествие. Приближается к ошибке. Она и включит его в окружающий мир как отдельное лицо. Кружевное медленно сползает. Наверху что-то опрокидывается, звякает. Мальчик замирает: нет ли опасности? Появляется знакомый запах, будто в комнату вошла мама. Он продолжает тащить. Вдруг сильный удар по лицу. Что-то едкое обжигает глаза. Он слепнет. Орет от боли и страха. Я начинаюсь.

Что же включило мою память? Ведь только с нею возникаю я сам. Флакон с духами. Мои попытки проникнуть в «раньше» упираются в одно и то же: кружевное свисает на вишневом. Вспышка памяти зависит от энергии переживания. Я начинаюсь с боли. Ревущего, меня умывают, успокаивают, куда-то везут, что-то со мной делают, и я навсегда запоминаю здание из красного кирпича, где меня выручили, спасли от беды. Флакон, сбивший меня с ног, конечно, яркий случай. Но, возможно, я начинаюсь и раньше. Например, это белое на полу? И крошки печенья, рассыпанные вокруг? И солнечные лучи, согревающие меня, голого? Слюнявлю палец, цепляю крошку и отправляю в рот. Питаюсь. Так меня учили. Довольно сложный процесс, требующий извилин. Флакон или печенье? Если второе, значит, я начинаюсь с чувства голода. Или удовольствия.

У моей матери была красивая фамилия — Разливина. Мой дед и бабка по матери родили семь детей. Все девочки. Все вышли замуж. Стали Савинкова, Байратова, Никифорова. Других теток не помню. Когда умерла моя мать, красивая фамилия исчезла. Будто упало дерево. Впрочем, я хотел сказать только о том, что однажды встретились двое. Барышню звали Ася, молодого человека

Коля. Он был красив, изящен, писал стихи. Барышне они нравились. В итоге появился я. Им еще найдется место в этих записках.

Младенческая память вспыхивает и озаряет короткие отрезки жизни. Оберегаемый от внешних воздействий, младенец ничего не помнит. Но нельзя уберечь от всего. Например, от непредвиденного. Я никогда бы не вспомнил или, вернее сказать, никогда бы не знал, что мы с матерью переехали на другую улицу, в другой дом, если бы в этом доме не было свирепой собаки.

Дом этот в городе, но улица совершенно деревенская — с травой, курами, лошадиным пометом. Мать с отцом уже разошлись. Да, она недолго увлекалась стихами Коли. Так недолго, что я совсем не помню отца молодым, красивым и изящным. Во дворе дома бегает на цепи громадная овчарка. Все ее боятся. По ночам, слыша ее утробный лай, я сжимаюсь от страха. Когда приходят гости, они проникают к нам через окно. Это представляет некоторую трудность, вызывает смех, веселье. В конце концов матери как-то удалось поладить с собакой. Я по-прежнему боялся выйти на крыльцо, спуститься во двор, дойти до ворот. Когда нам надо было уйти вдвоем, мать проходила двором, снимала меня с подоконника, и мы куда-нибудь шли. Однажды окна оказались закрытыми и замазанными. Наступили холода. Тепло одетый, заплаканный, спускаюсь с матерью по ступенькам крыльца. Вдруг слышу какой-то лязг. Жмусь к матери. Она крепко держит меня за руку, торопится к воротам. Раздается какой-то свистящий звук. Оборачиваюсь. Собачья цепь на кольце, продетом в подвешенную проволоку, летит, как дуга трамвая. Алая пасть, белые клыки. Визжу, как поросенок. Мать кричит. Меня вырвали у овчарки где-то возле ее будки. Снова здание из красного кирпича. Сорок уколов. Я был заплаканный, больной герой. На меня показывали пальцем — сколько терпения, выдержки, пример для всех.

Короткая вспышка памяти настигает меня в Москве. Впервые я был привезен туда еще до войны. Может быть, мы были там проездом? Ту Москву я помню не как город, а как станцию метро. Я испугался движущейся лестницы. Стоя на эскалаторе, я ждал какой-нибудь пакости. И все-таки лестница застала меня врасплох. Внезапно она исчезла, и я упал. Мне были обещаны конфеты, если я перестану плакать. Магазин был тут же, в метро. Продавщица привстала повыше, чтобы достать какую-то коробку. И вдруг масса коробок шумно полетела на пол. Вокруг почему-то засмеялись. Мне запомнилось так, будто коробки упали не по неосторожности и неловкости, а от изобилия. Этот эпизод я часто вспоминал и позже, во время войны. Мне казалось: там, в Москве, на этой станции метро, по-прежнему много коробок с конфетами и других сластей и если бы вдруг оказаться там, то как это было бы замечательно.

Как я оказался на Черном море, в Абхазии, совершенно не помню. Только в детстве можно перемещаться с места на место таким волшебным образом. Я в Гаграх. Мне пять лет. И отсюда, пожалуй, начинается моя история как последовательная череда событий. Память по-прежнему работает от энергии впечатлений, являя только чувственные образы, но эти образы гораздо многочисленней, они распределены во времени, и, конечно, моя память подключена к памяти матери, к тому, что я слышу от других.

Мы живем в большой светлой комнате. Дом стоит в парке. Или в саду. И дом, и парк принадлежат большой старой женщине. Седая голова, вся в черном, курит. Она княгиня. Все обитатели дома, большие и маленькие, зовут княгиню дэдой. По-грузински — мамой. С утра слышен стук топора. У дэды есть слуга. Он колет дрова, стирает, готовит пищу. Дэда говорит ему что-то на непонятном языке. Слуга кланяется и отправляется в дом. Он выносит ковры, много ковров. Развешивает их на веревках, выколачивает пыль. Удивительно, он целый день занят работой и как будто не знает усталости. А ведь он старый. Говорят, ему больше ста лет. В это трудно поверить, потому что старичок похож на мальчика — маленький, свежий, рыжий, с голубыми глазами. По ночам он валялся пьяный в саду. Казалось, его не пускают в дом, ему негде ночевать. Дэда тяжело расхаживала по веранде второго этажа, мимо нашей распахнутой двери, укоризненно что-то выговаривала, невидимая в черном, и только неистовство и метание ярких светляков и красная точка папиросы указывали, что вот опять она прошла мимо двери. Южные ночи чернее сажи.

Мать водит меня в детский сад. На площадке детского сада не говорят, а кричат. Рядом, внизу, бежит с гор гремучая, стремительная река. Часто слышны взрывы. В горах бьют туннель. Прокладывают железнодорожную линию. На строительстве работает моя мать. Я с опаской смотрю на черный зев туннеля, полагая, что именно там она и трудится. Я еще не знаю, что мать сидит за столом, щелкает на счетах или крутит ручку арифмометра.

В доме дэды кроме меня много других детей. Я самый младший. Со мной можно играть, как с куклой. Например, посадить в железное корыто и отнести в море. Однажды меня забывают в корыте, и волна относит меня от берега. Совсем недалеко, но я пугаюсь, зову на помощь. Надо мной смеются и показывают — надо грести руками. Я гребу. И обнаруживаю, что корыто послушное, верткое судно. На пляже много народу. Может, потому мне так казалось, что я бывал там только в воскресные дни. Я и сейчас легко вызываю в памяти картину, запомнившуюся мне выражением силы, мощи и веселой праздничности: через пляж бегут загорелые мужчины и женщины, они хохочут, держа на вытянутых руках громадную оконную раму, вбегают в воду и бросают ее, вызывая взрыв брызг. На этой раме они уплывают далеко в море.

Однажды я оказываюсь в лодке и смотрю на пляж с большого расстояния. Я вижу маленькие фигурки людей. Вдруг все куда-то побежали. Пляж почти опустел. На берегу что-то случилось. Сидящие в лодке еще не знали, что началась война.

Спустя много лет я снова оказался в тех местах, в Пицунде. Сажусь в автобус. И через двадцать минут я в Гаграх. Ищу дом дэды и не нахожу его. Даже приблизительно не могу угадать, где он может быть. Зато в центре вижу ту же гремучую реку, пасть туннеля в горе, электричку, выбегающую из нее, и какие-то строения, о которых память подсказывает: всё те же.

Первые дни войны запомнились горестным событием, пришедшим в дом дэды. На дороге был сбит грузовиком старый слуга. О старике говорили: умирает. Теперь дэда сама колола дрова и выбивала ковры. Я никак не мог представить старика умирающим, потому что видел, как он тащился в уборную. А однажды он запел. Старик пел, а дэда горько плакала. В доме разговаривали шепотом. Впрочем, дом опустел. Двери были распахнуты. В комнатах летали воробьи.

И пляж опустел. Купальщиков было мало. Проводились военные занятия. Какие-то люди стояли в ряд. По команде кто-нибудь выходил и кидал учебную гранату. Повыше, у дороги, рыли глубокие щели. Я уже видел похожую щель, когда хоронили дэдиного слугу. Однажды море выбросило на берег какие-то обломки. Говорили, от подводной лодки. Нашей? Немецкой? Никто не знал. Война приблизилась, не нарушив тишины. Какой-то еврей предлагал матери купить его дачу. Мать некоторое время колебалась. Очень хотелось стать хозяйкой небольшой виллы. Общее бегство преодолело соблазн.

Мы тронулись в путь на Ростов. Мать говорила, что это была страшная поездка. Нас бомбили. Были убитые и раненые. Мы потеряли весь свой багаж, кроме швейной машинки. Странно, я не помню всех этих ужасов. В памяти не осталось ничего, кроме какого-то давящего, угрожающего звука.

Не пробившись в Ростов, мы вернулись в Гагры. Дэда жила одна в огромном доме. Мать хотела остаться здесь. Враг был за горами, за морем. Казалось, далеко. Хозяин отдавал свою дачу уже за ничтожные деньги. Мать размышляла. Пока она была занята делами, я один бродил поблизости от дома, объедался мандаринами, рвал лавровые листья и складывал их в наволочку.

Мать осталась бы в Гаграх. Но здесь не было работы. Отчаявшийся еврей предложил новую сделку. Мать выходит за него замуж, он в последний момент драпает от немцев, мать остается хозяйкой, сторожит виллу и ждет его возвращения. Старый хитрец, женатый и семейный, словно вспугнул молодую женщину. Мать приняла решение в одну минуту. Она купила килограмм порошка какао, и мы быстро пошли домой. Здесь мы взяли нашу швейную машинку, положили какао в наволочку с лавровыми листьями и поспешили на дорогу. Сели в автобус. Решительно не помню, как мы оказались в Баку.

Через Каспийское море шли на грязном, заблеванном, переполненном судне. Очередь в гальюн. Много детей, плач. Запах блевотины, детских поносов. Недружелюбная, злая команда. Война впервые осознается мною как бедствие. Через палубу — что это было? — по железному желобу время от времени проляз-

гивала жирная, мокрая цепь. Мы ютились здесь же, на палубе, кутаясь в одеяло, купленное в Баку. От качки, а может, и усилиями других беженцев нас сдвигало все ближе и ближе к цепи. Всякий раз она оживала внезапно и так же неожиданно останавливалась. Я чувствовал на лице жирные брызги. По ночам казалось, что мы в окружении и скоро попадем в плен.

Через ночь или две вдали показались сиреневые горы. В Красноводске, несмотря на осень, было жарко. Воду, обыкновенную, а не газированную, продавали за деньги. Здесь нам пришлось туго, как и всем беженцам. Мы живем в толпе, на улице, роем. Я все время сижу на швейной машинке. Обозначаю хозяина, пока мать отсутствует. Жара. Арбузные корки в пыли. Крики торговцев лепешками. Мохнатые, страшные верблюды высокомерно задирают шеи, словно вопрошая: кто эти чужие люди? Вдруг начинается страшный гвалт. Рой приходит в движение. Пересчитывают детей. «И мальчик на швейной машинке» — пересчитывают меня. Рой перемещается на вокзал, потом снова в порт. Взрослые искали способ вырваться из этой ловушки.

Память, связанная с детством, работает так, будто я переношусь из одного места в другое на каком-то нежном облаке, в забытьи, отрешенно. На таком вот облаке я перелетаю через пустыню и оказываюсь в Ташкенте. Здесь мы живем довольно долго, прерывая свой бег месяца на три. У нас не осталось денег, и мать устраивается на работу.

Мы снимаем комнату где-то на окраине города. Запомнилась фамилия хозяина — Попик. На моих глазах этот Попик зарезал огромную свинью. Я прозевал приготовления к событию и вышел во двор как раз в тот момент, когда он взмахнул ножом. Свинья пронзительно завизжала. Повалилась на бок. И все было кончено. Я заболел от потрясения. Лежал под одеялом и трясся в ознобе. Казалось, я живу рядом с убийцей. Вечером меня угостили жирным сухарем, похожим на хворост, только не сладкий, а соленый. Убийца Попик оказался еще и предателем. Вкусный сухарь был жареным ухом свиньи.

Потом мы долго живем на ташкентском вокзале. Я часто остаюсь один и боюсь, что мать меня потеряет. Однажды снимаю новое зимнее пальто, в котором мне жарко, забрасываю его на подоконник и отправляюсь искать мать среди толп народа. Не найдя мать и вернувшись, обнаруживаю, что мое пальто украли. Мать была вне себя. Кинулась туда, сюда. Затем закричала на весь вокзал примерно так: верните пальто, мы едем на Урал, мальчик погибнет! Никто не отозвался на ее вопль.

Поезд подали к перрону ночью. Толпа поднялась с чемоданов и узлов. Я испугался лица матери. Она мрачно стиснула зубами наши билеты, подхватила швейную машинку и чемодан и, как бы забыв обо мне, ринулась в толпу. Здесь я снова погружаюсь в нежное облако беспамятства. Много лет спустя я спрашивал у матери, зачем нам понадобилось уехать из теплого Ташкента. Она сказала: захотелось на родину, к своим.

Сохранилось несколько фотографий, сделанных до войны, в Абхазии. На одной я стою возле огромной мохнатой пальмы. В моей руке игрушечный пистолет. На другой — я среди детей детского сада. Надутый, чем-то обиженный. Прошел только год, а фотографии были далеким прошлым. Я часто вспоминал наш дом в парке, старую дэду, ее слугу. Мне хотелось вернуться туда. Должно быть, потому, что там всегда было тепло, просторно и я был сыт. И я спрашивал: а когда мы поедем домой? А когда кончится война?

Челябинск нас встретил злой зимой. Вот я сижу у горячей печи, в жарко натопленном доме. Это чужой дом, где мы по делу. Я знаю: сейчас меня позовут и надо будет уходить. И меня зовут. А я хочу, чтобы меня чем-нибудь угостили, ведь я в гостях. На крыльце звонко хрустит снег. Снег такой пронзительно белый, что больно глазам. Вот и причина для каприза. Но еще обидней, что не угостили. Я видел на столе полную миску таких зеленоватых, в пупырышках, наверное, немного колючих огурцов. Там и маленькие были, совсем крохотные.

Мать и тетка, молодые, раскрасневшиеся, толкают колесную тележку. К тележке привязан шкаф. Это наше имущество. Надо пройти полгорода, чтобы доставить шкаф туда, где мы обитаем. Очень мерзнут руки. Жалуюсь. Сначала меня утешают. Потом, без перехода, начинают ругать. Я впервые узнаю, что я сволочь, что я всю кровь выпил, что лучше бы я сдох. Слезы застывают на моих щеках. От мороза твердеют губы, и мне хочется разгрызть их, как орех.

Живем в ветхом домишке, неподалеку от рынка. Какой-то проходной двор, а не дом. Чужие люди, ощущение опасности от приходящих к хозяевам гостей, похожих на ворье. Часто приходят и ночью, что-то оставляют. Через много лет, проходя площадью Революции, я догадываюсь: где-то здесь был тот домишко, похожий на станционное строение, от которого сбежали рельсы, без двора, без огорода, без единого деревца, зато с угольной пылью, наледями грязной помойки. Теперь здесь сквер. Это центр города.

Жить в проходном дворе невозможно. Мы снова переезжаем. И я оказываюсь наедине с хмурой, неприветливой старухой — Скоробогатихой. У нее никогда никого не бывает. Тихо. Нет радио, нет света. Лунный свет искрится в заледеневшем окошке. Мышь скребется в своей темнице, вроде бы перекатывает бесконечный сухарик. Я сижу на холодной кровати. Прислушиваюсь. Жду, когда заскрипит снег за окошком. Старуха молится в темноте. Потом забирается на печь. Мне не верится, что сейчас она захрапит. А как же я? Ведь я маленький, меня надо пожалеть, утешить. Я одинок. Ни одного сверстника, приятеля. Оцепенело сижу в темноте, удерживая себя от желания встать, пройти на старухину половину и там тайком, бесшумно приподнять крышку сковородки и доесть старухину картошку, жаренную на постном масле. Мне уже случалось отщипывать и откусывать от скудного добра хозяйки. Мне известна разница между своим и чужим. Но если действовать хитро, то все обойдется.

Незаметно для себя засыпаю. Пробуждаюсь, как только с улицы доносится острый скрип снега. Мать садится рядом, холодная, пахнущая снегом. Дает мне кусок хлеба. И ложится рядом. Ночью я просыпаюсь. Вижу близко от себя огненную точку. Разгораясь, она освещает хмурый профиль матери. Она начала курить.

Наступил Новый год. Он запомнился мне неслыханным лакомством. Едва проснувшись, я уловил знакомый тонкий аромат. Пахло шоколадом. Я стал искать его и нигде не находил. Я даже подумал, что его съели без меня. Но тут с мороза зашла мать и поставила передо мной сковородку с чем-то холодным, коричневым. Это и был шоколад, изготовленный из порошка какао. Мать стала резать его ножом, он потрескался, отчего еще больше стал похож на шоколад.

В те же дни, гуляя на улице, я увидел в одном из соседних домов нарядную, сверкающую игрушками елку. Музыка и смех доносились из дома. Не знаю, как получилось, — меня позвали. Там были нарядные, красивые дети. И все там было красиво, чисто, богато. Я прижался к высокой и горячей кафельной печи. Очень полный человек в военной форме, в чистых белых валенках играл на скрипке, а красивая седая тетя играла на пианино. Она оборачивалась, ласково улыбалась детям, танцующим вокруг елки, но совсем не замечала меня. Я чувствовал, что всем здесь чужой, ни с кем не знаком и что мне, наверное, пора уходить. Но здесь было так тепло, просторно и красиво, так вкусно пахло елкой и чем-то сладким, печеным, и мне так верилось, что меня заметят, возьмут за руку, вовлекут в свой хоровод, спросят, чей я, как меня зовут, и будут со мной дружить и сегодня, и всегда, ведь мы соседи — нет, буду стоять, подожду, я недавно пришел. Полный человек со скрипкой приблизился ко мне и, дружелюбно глядя в глаза и наклонившись, проиграл что-то быстрое, вопросительное, обращенное мне одному. Я засмеялся и заплакал одновременно. У меня потекли сопли. Скрипач отвернулся. Я выбежал вон.

И еще долго дом этот светил мне своей нарядной елкой, яркими игрушками, своей праздничностью и помнился как сказка, неожиданно обидевшая меня. У меня не было ни елки, ни игрушек, ни карандашей, ни бумаги. Я не умел читать, складывать числа. Узнавать время по часам. Я еще не ходил в школу. Мне было семь лет.

Матери удалось устроить меня в детский сад. Там кормят, там тепло. Но самое большое мое восхищение вызывают чудесные белые унитазы в уборной. Если потянуть за веревочку, сверху по трубе с ревом обрушивается вода. Неужели я до той поры не видел унитаза? Ничего странного. Ведь даже у дэды его не было, у княгини. Мы всегда жили в частных домах, где уборная во дворе. Я с радостью ходил в детский сад. Явившись, сразу отправлялся в уборную и дергал за веревочки, спуская воду во всех унитазах. Меня не останавливало, если на них кто-нибудь сидел.

На ночь детей из сада забирали. Мне нередко приходилось уходить послед-

ним. Сидим с нянечкой в зале. Она вяжет чулок. Вдруг гаснет свет. И сразу раздается какой-то таинственный шорох, кто-то быстро шныряет. Мыши. Подтягиваю колени к подбородку. Лампочка тускло оживает, вот-вот умрет. Нянечка хлопает в ладоши. Мыши бросаются кто куда. Но сколько их! Они прячутся в складках ковровой дорожки, взбираются на портьеры, бегают по окнам, оглядываются, перестают бояться, подбегают ближе, встают на задние лапки, убегают в темноту, возвращаются. Становится неинтересно.

Детство — это вечное ожидание. Когда за тобой придут, когда тебя накормят, когда тебя вымоют, когда разрешат, отпустят, позволят, когда о тебе вспомнят, обратят внимание, дадут сказать, когда тебя перестанут ругать, простят, когда тебе купят, подарят. И поэтому не правильно ли предположить, что детство кончается тогда, когда ты перестаешь ждать.

Однажды, оказавшись на родине, я попробовал найти этот дом, полный мышей, эту юдоль ожидания. Его местоположение я помнил только приблизительно. Если бы не осень, я не узнал бы эту аллейку, заваленную палым листом. Я бы не вспомнил, что в этом тихом переулке мать подбирала подсохшие листья и, смешивая их с чинариками, толкла себе табак. Еще несколько шагов. Теперь направо. Ба! А во дворе детишки. Все на месте. Едва ли кто-нибудь из них так восхищен унитазом, чтобы бегать в уборную и дергать за веревочку. Узнаю клочок земли, где весной мы грелись на солнце, а ближе к лету искали зеленые маслянистые калачики и жадно ели их, а съев, переходили на другую траву.

В школу я пошел восьми лет. Мать хотела, чтобы я подольше задержался в детском саду — там кормят, там присматривают. Как это ей удалось? Не знаю. Впрочем, явившись в первый класс, я совсем не выглядел богатырем, переростком. Куда там! Такой же заморыш, как и все остальные. Не удивлюсь, если кто-то был и старше меня.

Но школа-то моя оказалась бывшей детской поликлиникой! Той самой, куда меня принесли с глазами, залитыми духами. А сорок уколов? Я сразу узнал вычурную постройку из красного кирпича. В школу я пришел, как домой. Разве это не добрый знак? Я ошибался. Ни первая, ни множество других школ, в которых я перебывал, не оставили теплого чувства.

Мне трудно давались грамота и счет. Что и было замечено учительницей, ветхой старушкой со слабым, дребезжащим голоском. Я едва слышал ее, сидя в конце огромного класса. Кажется, старушка вызвала меня? Догадываюсь, что так и есть, потому что сидящие впереди оглядываются на меня. Встаю. Мне велено выйти в зал и узнать, который час. Отправляюсь. С ненавистью смотрю на циферблат. Как же определить время? Возвращаюсь и сообщаю: большая стрелка около двенадцати, маленькая почти у восьми. «Так сколько же времени», — спрашивает старушка. Молчу. Позже буду так же молчать в связи с таблицей умножения, химическими формулами, уравнениями, датами. Какую же комбинацию времени показывают эти дурацкие стрелки? Учительница спрашивает у класса. Поднимается несколько рук. Ага, не один я такой тупой.

Другое испытание. Учительница приближается. Ко мне, что ли? Мало тут других, да? Старушка кутается в старенькую шаль. От нее пахнет мышами. «Пожалуйста, — говорит, — покажи мне семь палочек». Показываю, отбирая несколько палочек из целой кучи. «Какие у тебя страшные палочки, — говорит, наклоняясь ближе, отчего сильнее пахнет мышами. — Нет, это не семь палочек, а больше». Откладываю одну в общую кучу. Похоже, угадал. Запах мышей удаляется.

На перемене — возможно, был праздничный день, не помню — ученики подносят учительнице домашнее угощение. Бутерброды с маслом, колбасой, огурцом. У меня просто кусочек хлеба. Старушка растроганно кивает, закрывает глаза рукой. Она похожа на нищенку.

Когда же у нас появилось свое жилье? Кажется, еще до того, как я пошел в школу. Зима 1943 года. На дворе стужа. Отопление не работает. Нет воды, бездействует канализация. Часто и надолго отключают электричество. Мы занимаем две смежные комнаты. Спим с матерью в одной кровати. Не раздеваясь. Однажды все население квартиры переезжает на кухню. Здесь есть плита. Работающие имеют право на уголь. Но достать и привезти его сложно.

Кто же наши соседи? Старуха с дочерью Аней. Аня — молодая привлека-

тельная женщина, мгновенно переходящая от доброго расположения к злой сварливости. Она работает на патронном заводе. У нее страшно изуродованы ногти. Такая работа. В другой комнате обитает большая семья Подчиненовых. У них все взрослые и работающие, кроме старушки матери. Она читает книжки. Никогда ни за каким другим занятием я ее не видел. Еще она любит поговорить о книжках. Но собеседников у нее нет. Никто этих книжек не читал.

Мужчин в квартире нет. И с фронта никого не ждут. Юра Подчиненов еще подросток, но уже работает. Он мастер на все руки. На кухне он устроил полати. Там на каком-то тряпье мы с ним спим. Женщины внизу. Бывало, когда стемнеет, мы с Юрой обшаривали соседние дворы в поисках топлива. Уголь воровали в кочегарке городка НКВД. Проблема уборной решалась с помощью консервных банок. Из-под американской тушенки были особенно удобны. Воду носили в ведрах с улицы, от водоразборной колонки. С вечера мы с Юрой затапливали плиту. Когда работающие женщины возвращались домой, на кухне было уже тепло. Кипит громадный чайник. Еда у всех скудная. Иногда одалживались друг у друга. Но только хлебом и картошкой. Взял четверть буханки и пять картошек — легко вернуть столько же, не взвешивая. Картошку варили. Из кожуры делали оладьи. Но не те пышные и румяные, как когда-то из теста, а бледные и плоские. В ту пору повсюду в ходу были рукописные тексты различных кулинарных рецептов. Фантазии, мечты, голодный психоз. У всех расшатаны нервы. Склоки и скандалы возникают из пустяков. Аня вдруг начинает орать, требует, чтобы заткнулись. Ей замечают, что ее сковородка чадит. А она кричит, что от Подчиненовых вши в квартире. А ей пеняют, что ни она, ни ее старуха не выносят банки с дерьмом, в уборной ступить негде. А она заявляет, что отапливает всех своим углем, что Разливина уходит с сыном в комнаты, чтобы тайком жрать сахар и американские консервы. А мать объясняет, что уходит покурить и что консервы она не получает, потому что она высокооплачиваемая. А сын? Он тоже курит? Нет, он не курит. Вы заметили, что наших банок нет в уборной? Так вот мальчик делает это в комнате. И уголь не только ваш. И за водой вы никогда не ходите. Аня убегает в холодную комнату и ночует там. Остальные угрюмо укладываются на кухне. Тесно от кроватей, душно, угарно, чадит коптилка.

Наш дом стоит в центре города, на улице Спартака. Пять этажей. В каждой квартире три-четыре комнаты. В нашей квартире обитали три семьи, восемь человек. В других и больше. Население состояло из женщин и детей. Много старух. Не помню ни одного старика, который сидел бы на лавочке. Сколько же было мужчин? Трое. Это в доме из четырех подъездов. Кто же они были? Молодой представитель ЦК на крупном заводе Пелех. Полковник НКВД Козлов, высокий, хмурый человек. И артист драмтеатра старик Горянов. Все они жили в отдельных квартирах. У них были телефоны. По тем временам роскошь, доступная только самым избранным. Дом внимательно следил за их благосостоянием. Детская разведка доносила: Козловым привезли грузовик угля, домработница Горянова отоварилась белым хлебом, у Пелехов день и ночь топится плита, двери нараспашку, в квартире жарко.

У меня появились приятели, я пропадаю у них с утра до вечера. Вместе мы многообразно и плотно связаны с жизнью двора, осваиваем близлежащие территории, догадываемся о пределах своих границ, знаем: здесь свои, а там уже чужие. Первый подъезд особенно густо заселен детьми. Наши мысли и действия сосредоточены на двух вопросах: где бы пожрать и где бы спереть топливо? Попасть к артисту Горянову нельзя. Он бездетный. К Козловым не пустят. У Пелехов мы были вчера. Наша беда в том, что мы ходим оравой. Нет, мы не ожидаем, что нас пригласят за стол, нальют супу. Может, перепадет сухарик, пол-ложки сахарина, немножко семечек. Составляя ораву, мы еще делимся на пары. Я иногда сопровождаю Вовку Миронова, которому мать доверяет хлебные карточки. Продавщица всегда довешивала крохотные кусочки. На один из них я имел право. Как сопровождающий. Есть хотелось всегда, ежечасно. Жевали толь с крыши сарая. Жмых был большим лакомством. У Жорки Пелеха, в отсутствие родителей, ели ложками сухой яичный порошок, сухое молоко.

В нашем доме расположена булочная НКВД. Во двор въезжает телега с железным ящиком, зимой тот же ящик на санях. Бронированное передвижное

хранилище хлеба. Железная перекладина через дверцу. Массивный замок. На наших глазах выгружается хлеб. Неслыханно белый. Мы стоим поблизости и смотрим, как его уносят в недра булочной. Когда возница и заведующая заканчивают разгрузку, горстями выгребаем из ящиков хлебные крошки. Горстями не значит много, а значит — как.

Однажды зимой, вертясь вот так же у возка, приподнимаю крышку сиденья, куда возница прячет кнут. И вижу просвечивающие под соломой, две буханки. Бросает в жар. Озираюсь. Боюсь, кто-нибудь опередит меня в моем желании. Боюсь и разоблачения. Легко преодолеваю его. Расстегиваю пуговицу, готовя место для буханки. Еще раз озираю ближайшие окна дома, не смотрит ли кто. Хватаю буханку вместе с соломой, прячу за пазуху. Удерживаю себя, чтобы не побежать. И все-таки бегу. Рву дверь на тугой пружине. Дверь оглушительно хлопает, отмечая путь моего бегства. Лечу наверх, трепеща от радости и страха. Ведь то, что я совершил, — настоящая кража. Взрослых за такое сажают в тюрьму. А если кто-нибудь видел? Если наведут на след? Дома запираюсь на ключ. Рву буханку на куски и торопливо, не получая удовольствия, съедаю ее всю. Насытившись, я чувствую внутреннее смятение. Оно нарастает. Итак, я — вор. Но ведь никто об этом не знает? Я знаю. Еще хуже — я жадюга. Ни с кем не поделился. А как поделиться краденым? Очень просто — соврать. Врать приходится каждый день. Например: ты обедал? – нет, хотя обедал. Хочешь чаю? – нет, хотя хочу. Ты взорвал бутылку с карбидом? – нет, хотя взорвал. Уроки выучил? – да, хотя не выучил. Кто его бил? — не знаю, хотя знаю. Ты врешь? – нет. Никогда? — никогда. Потом, когда все обошлось и случай с кражей стал забываться, я придумал себе героическое объяснение моего поступка, вчистую меня оправдывающее. Я всего лишь взял то, что украл возница. Я рисковал и честно получил свою добычу.

Как-то прихожу домой и вижу мать лежащей на постели. В шубе, в ботах. Курит. О чем-то тяжело думает. Как бы обижена чем-то. Настораживаюсь. Нет ли моей вины? Пошарив в минувшем дне, перетрогав его подробности, не нахожу ни одной, способной вот так свалить человека. Вдруг спрашивает, знаю ли я, где улица Коммуны. Я не знаю. А где филармония? Тоже не знаю. Мать сердится. Откуда же мне знать улицы большого города, если дальше двора мне запрещено удаляться? Хотя я уже бывал в Алом парке и доходил до площади, где драмтеатр. Видимо, куда-то хочет меня послать, куда сама идти не желает. Спрашивает меня, знаю ли я, где мост, ведущий в Заречье. Ну, знаю. Приблизительно. Говорит, что завтра я пойду на улицу Коммуны, и называет номер дома. Там в своей конторе меня будет ждать отец. Отец? Я уже давно привык к тому, что у меня его нет. Спрашиваю, разве он не на фронте? Мать отвечает, что он быстро отвоевал свое. Был тяжело ранен. А в чем дело? В том, что мать потеряла продуктовые карточки. До конца месяца еще далеко. То есть до новых карточек. Она звонила отцу. Завтра он меня ждет. Я не хочу идти на улицу Коммуны. Мать поднимается и, стряхивая пепел прямо на пол, кричит на меня.

Отца я не помнил как реально существующего человека. Почему-то у нас так повелось — никогда не упоминать о нем. Не то чтобы это была запретная тема. А просто темы не было. Вокруг почти ни у кого нет отцов. И у меня нет. Нормально. О чем тут говорить? И все-таки была какая-то щель, сквозь которую проглядывала неукомплектованность нашего житья. Однажды я подслушал у взрослых, что Сталин не женат. Я был поражен. Он что, не может найти себе жену? Вот если бы он стал моим папкой! Спросил у матери, пошла бы она замуж за Сталина. Она рассмеялась. Я подумал, что доставил ей радость. Она так редко смеялась. Не тут-то было. Она схватила меня за шиворот и, замахиваясь другой рукой, тихим голосом пообещала побить меня, если я где-нибудь проболтаюсь об этом разговоре. Почему? Что я такого спросил? Потом сказала, что сегодня я буду сидеть дома. Заперла дверь и спрятала ключ.

И вот я на улице Коммуны. Спрашиваю, где найти Николая Петровича. Мне показывают. Вхожу. Много столов и много людей. Только двое из них мужчины. Выбираю одного из них, желая именно в нем признать отца. Подхожу. Вижу удивленное лицо. Сразу меняю направление. Мой отец, стало быть, тот, другой. Приближаюсь и вижу, как он раздосадован моим появлением. Он не ожидал увидеть меня таким оборванным. Он стыдится меня и ругает мать за то, что она не следит за мной. Пока он шепчет свои укоризны, именно шепчет, что

особенно обидно, я разглядываю его. Маленький, худой, желтоватый, больной. И как будто без руки. Это не совсем ясно, он как бы скрывает. Но я разглядел. Да, так и есть. Мне хотелось бы услышать, каким он был героем, как он храбро воевал, а он стыдится своего рукава и бубнит мне про мое рваное пальто, дырявые мокрые варежки, свисающие на веревочке, про мои уродливые, залатанные валенки, от которых на полу образовалась лужа. Все это обидно, горько и хочется заплакать.

Отец дал мне какую-то бумажку, сказал, что ее надо беречь, никому не давать и лишний раз не показывать, потому что она дает мне право один раз в день питаться в рабочей столовой. Я никак не мог понять, где находится столовая, как ее найти. Отец сердился. Написал адрес, нарисовал, как найти, где вход. На прощание сказал, чтобы я не приходил к нему в таком виде. Мать, выслушав мой рассказ о встрече с отцом, осмотрела рванину, в которой я ходил. Достала иголку, нитку. Придвинула коптилку. Я, втянув руку в рукав, болтал его концом, показывая матери, сколько руки нет у отца. Мать посмотрела на меня, на стену, где тень от рукава была огромной. Тихо сказала: «Перестань».

Рабочая столовая была похожа на большой сарай. Я встал в очередь. Огромные бабы и мужики в твердых робах, с красными лицами и руками стояли у раздаточной. От кухни тянуло теплом. Мимо меня проносили миски с горячей, дымящейся кашей. Неужели и мне положат столько же? Когда подошла моя очередь, тетка в раздаточной уставилась на мою бумажку, спросила, где я ее взял. Что значит — папа дал? Кто он такой? Сказала, что не даст мне каши, пока не придет заведующая. Я встал в сторонку. Заведующая не появлялась. Потом я услышал, как черпак скребет по дну. Рука раздатчицы по плечо уходила в бак. Я испугался, что мне не хватит каши, и стал кричать, что меня прислал папа, что он большой начальник и что на бумажке есть печать. Я увидел, что на меня как-то странно смотрят. Посмеиваются и говорят что-то обидное. Однако свою миску с кашей из другого бака, каким-то шкворнем сдвинутого с плиты, я получил. Пшенную кашу с желтой лужицей масла.

Когда поздно ночью мать пришла с работы, я рассказал, что было в столовой. Мне оставалось неясно, почему говорили обидное не столько про меня, сколько как раз про мать, которой там не было. Она ничего не объяснила. Эту историю мать потом не раз рассказывала своим приятельницам. Я был уже постарше и понимал, что к чему. Когда оборвыш беспокоится о миске каши и кричит, что его папа большой начальник и дал ему талон в рабочую столовую, только дурак не поймет, что начальник никакой не папа, а спит с мамашей оборвыша и расплачивается талоном в столовую для ее щенка.

В столовую я ходил до конца месяца. Как и следовало ожидать, наступил день, когда я услышал: «Завтра можешь не приходить». Почему-то было обидно. Понятно, срок талона кончился. Но разве может кончиться вот это — как мы здороваемся, улыбаемся друг другу, болтаем? Каша спасла меня. Я как-то не задумывался — а что же мать в эти десять-двенадцать дней? Психологически я был защищен детской глупостью — она взрослая, большая, выкрутится. Но именно тогда в ней появилась какая-то заторможенность. Она стала кашлять.

Мать работала на танковом заводе. Без выходных. Возвращалась поздно ночью. Начальником гигантского завода был генерал Зальцман. Он был так знаменит, так часто упоминаем, что я не воспринимал его иначе, как начальником всего города. Это он, злой и жестокий, не отпускает мать домой. Позже, из разговоров взрослых, я узнал, что существуют партийцы и какие-то буквенные люди — энкавэдэшники. Они и есть самые главные люди. Они ходят в красивых шинелях. Живут в отдельных квартирах. Рядом с нами их большие, красивые дома — городок НКВД. У них своя булочная. А внутри городка — свой клуб имени Дзержинского. У них горят лампочки и тогда, когда у нас нет электричества.

Мать говорит, что она тоже начальник. И с какой-то обидой, что она высокооплачиваемая. Я научился пользоваться этим трудным словом, когда надо было объяснить, почему я одет хуже, чем дети дворничихи или библиотекарши. Они получали американскую помощь. И как же я завидовал их красивым курткам, свитерам, крепкой обуви! Еще эти бедные, в отличие от меня, имели право на один стакан суфле в день. Вовка Миронов как-то дал мне глотнуть этого суфле. Что-то молочное, сладковатое, противное.

За долгие ночи ожиданий я научился различать шаги матери на лестнице. Она поднималась медленно, как старуха. Кашляла. Иногда стучала в стену, выходящую на лестничную площадку, ключом, предупреждала о своем появлении. Мое напряженное ожидание слабело, и сразу очень хотелось спать. Войдя в комнату, мать прикасалась ко мне двумя озабоченными движениями. Первым проверяла, нет ли температуры. Вторым ловила кожу на щеке — не слишком ли исхудал. От ее беличьей шубы веяло смутным запахом довоенных духов. Если приносила что-нибудь поесть, громко спрашивала, как прошел день. Если еды не было, коротко говорила: «Спи, спи».

Я помню только один сказочный случай за всю войну, когда мать принесла невиданную массу продуктов. Масло, белый хлеб, сметана, колбаса, консервы и шоколадный горошек! Горошек особенно меня потряс. Мать молча курила и смотрела на мое обжорство. Не знаю, где все это можно было купить. А сколько пришлось отдать денег? А принести такое богатство, не побоявшись бандитов? Улицы были опасны. И двор свой только днем. И всегда темный подъезд.

Наша кухонная коммуна распалась. Переругавшись, все вернулись в свои комнаты. Мы жили, как в пещере. Окна были заделаны старыми одеялами. Местами одеяла прихватило льдом. На потолке, в углах скапливался мохнатый иней. Война мне и запомнилась как длинная, разросшаяся, злая, снежная зима. Неделями мы не меняли постельное белье. Негде было взять воды для стирки. В баню я ходил с матерью лет до девяти. Этому был положен конец только после того, как матери сделали очередное замечание. Я слишком пристально вглядывался в нагих женщин. В баню я стал ходить с Юрой Подчиненовым. Мужское отделение было страшным зрелищем. Безобразные, немощные старики. Искалеченные молодые люди — без руки, без ноги. Грязные бинты, шрамы, рубцы. Душный запах махорки. В мыльной безногий сидит на мраморной доске, балагурит, его моют. Потом по-детски, задом спускается на пол и, чавкая по мокрому полу, отталкиваясь руками, направляется в парную. И я впервые туда захожу. Как будто попал в печь. И жарко, и страшно. И хочется себя испытать.

Матери было немного за тридцать. Для молодой женщины естественно искать нежности и покровительства. Бывало, наскоро вымоет голову, соорудит прическу, нарядится, влезет в туфли на каблуках. Как будто ее где-то ждут. Но выкурит папиросу, походит туда-сюда и увядает. Изредка у нее бывали приятельницы. Если выпивали, становилось шумно, весело. Рассказывали свои истории, сплетничали. Иногда я переставал их понимать. Язык вроде бы оставался русским, но окончания слов коверкались незнакомым звучанием. Прелестная блондинка тетя Аня, живая и горячая, любившая тискать меня и держать на коленях, была мастером такого разговора. Ее секретный язык был таким волнующим. Звучало примерно так: «И как стал меня целовейшн! И в губы, и в грудинг! Я его тоже вот так хватейшн! И на кроватинг! А у меня мать притворяется, что храпейшен! Он мне спикает — хальт! хальт! Деликатный! Все сорвал, мудакошвили, кретинидзе!» Хотелось смеяться вместе с ними. Но меня отправляли спать.

Однажды появляется какой-то майор. С лысиной, в металлических очках. Неинтересный, скучный. Я рассматривал майора и ждал, когда же он достанет из кармана банку американской тушенки. Мне казалось, у офицеров обязательно должна быть тушенка. Но банка так и не объявилась. Майор заметил: «У вас две комнаты на двоих? Вам ведь могут и подселить, верно? Надо правильно выбрать жильца, понимаете? По своей воле, вы поняли?» Мать ответила: комнаты смежные, никого подселять она не будет. Майор сказал, что коптилка неудачная и что он понимает — в доме нет мужчины. А мать довольно резко заметила, что фитиль закоптит всю комнату, если гость намерен сидеть здесь до ночи. Майор не обиделся и оставался сидеть. «У вас встроенные шкафы? И балкон есть? Это удобно, можно хранить соленья». Тогда мать взяла будильник и бесцеремонно захрустела заводом. Майор никогда больше не появлялся.

В другой раз, поздно ночью, когда я уже спал, является мать, очень оживленная, навеселе, а с нею двое мужчин. Они очень замерзли. Один даже стонал, так он поморозил ноги. Другой все время чиркал спичками. Они что-то искали. В коротком свете вспышек я видел, как несчастный снимал с ноги красивый бо-

тинок, и на его пиджаке звенели награды. Мать легла ко мне. Меня поразило, как громко бьется ее сердце. В другой комнате стонал обмороженный, товарищ в чем-то его укорял, и как бы назревала ссора. Но мать прикрикнула на них. Я проснулся оттого, что стало тесно. Двое шептались. Мать сказала: «А этого куда?». Я им мешал. «Чего?» — этим вопросом я обозначил свое присутствие. Снова стало просторно. Эта ночь была едва ли не новогодней. Утром я нашел на полу бутылку шампанского. Она была пуста. Но, запрокинув ее, я ощутил во рту несколько капель вина. Мать не была монахиней. Ее молодость, привлекательность искали радости, хотя бы мимолетной, возражали убожеству обстоятельств. Она как-то устраивалась. А ее застенчивость и скрытность избавили меня от лишних переживаний.

Я подрастал, оставаясь, впрочем, не выше ручки двери. На кровать взбирался, как на второй этаж. На стуле болтал ногами. Зато съесть мог, как взрослый мужик. Увязывался за старшими товарищами. По возрасту был обречен выполнять приказания. Город все больше становился доступным нашей ораве. Мы уже знали, где рынок, больница, главпочтамт, стадион «Динамо», кинотеатр МЮД. Разбирались в воинских званиях, орденах и медалях, знаках ранений, отличали законные цены от спекулятивных, дрались и не били лежачих, знали матерные слова и пользовались ими, дружно оборачивались на слова «мерзавец», «безотцовщина».

Я хожу в другую школу, несколько кварталов от дома. Добираюсь до нее азартным, увлекательным способом — догнав чьи-нибудь сани, стою на полозе. Сгонят с одних, поджидаю другие. Особенно хороши легкие кошевки. Только надо следить за кучером и его кнутом. Иногда мне достается, но редко. Только от самого злого и дикого возницы. Назад хожу пешком, потому что в гору. Лошади идут шагом, кучера особенно бдительны. Улицы завалены опрятным лошадиным навозом. Тучи воробьев хозяйничают на мостовой. Летом гремят телеги. Мы поражены, когда впервые видим громадных, с мохнатыми ногами немецких тяжеловозов, трофейных битюгов.

После Сталинграда мы видим и первых пленных немцев. С каждым днем их становилось все больше и больше. Их водили на работу мимо нашего дома. Мы встретили врага огнем. Двери подъездов, выходящих на улицу, были заколочены, стекла, конечно, выбиты. Вот и амбразура. Привязав к двум пальцам резинку, стреляли из такой рогатки проволочными скобками. Старались попасть в лицо. Вдруг видишь, немец схватился за щеку, и радуешься, отгоняя всякое смущение. Были стрелки, не знавшие пощады. Эти целились в глаза.

Он и сейчас стоит у меня перед глазами — Миша Канторович. Худенький, густо залепленный веснушками, с затравленными глазами и седой. Седой! Вот что заставило нас уставиться на этого старичка, когда мы осознали, что нашего полку прибыло. Он поселился в моем подъезде и был, наверное, восьмым членом семьи, состоявшей из молодых и старых женщин. Все они жили в одной маленькой комнате. Миша был из Белоруссии, сирота. И это все, что мы знали о нем. Он пытался научить меня играть в шахматы. И научил — ходам, не более. Я подолгу задумывался над каждым ходом к досаде седого учителя. Бывало, глядя на Мишу, я заставал его в пугающем оцепенении: смотрит в одну точку, отсутствует, короткие, острые волосы как будто стоят дыбом.

С Мишей же связана одна история, ранившая меня и как бы положившая конец нашему приятельству, хотя должна была бы его укрепить. Мать купила мне лыжи. Во дворе стоит грузовик. Каким-то образом я взобрался на него, не снимая лыжи. Задний борт открыт, внизу сугроб. Я хочу спрыгнуть на него, чтобы показать приятелю, какой я смелый и ловкий. Это тебе не шахматы. Вдруг появляется Толя Козлов, сын полковника НКВД. Он старше нас, сильнее, и мы его побаиваемся. Козлов увидел мои лыжи, увидел Мишу. И погнал его из кузова, обозвав жидом. Миша молчал и не хотел спрыгивать на землю. Я заступился за него, робко и просяще. Козлов грубо столкнул Мишу на снег. А затем, наступив на конец лыжи, выступающей над краем кузова, потребовал, чтобы и я назвал Мишу сопливым жидом. Миша стоял внизу, с ненавистью глядя на обидчика, будто запоминая каждое его слово, будто в надежде когда-нибудь ему отомстить. Я не хотел называть Мишу жидом, но Козлов требовал и, нажимая на лыжу, угрожал переломить ее. Новые лыжи! Вдруг Миша своим неприятным, скрипучим голосом говорит мне, чтобы я обозвал его жидом, пусть Козлов по-

давится. Еще немного, и я воспользовался бы данным мне разрешением. И тут лыжа треснула. Она не переломилась, а расщепилась вдоль. Козлов спрыгнул и исчез. С этого дня мы с Мишей стали сторониться друг друга. Он видел во мне свидетеля своего унижения. А я был готов к предательству, хотя оно и не состоялось. Эти переживания положили конец нашим шахматным встречам. Что до Козлова, то он на несколько лет куда-то исчез, и снова мы увидели его в шинели лейтенанта НКВД.

Весной обнаружилось, что из наших окон открывается приятный вид. Глаза отдыхали на свежей зелени Алого парка. Дальше — башня дроболитейного завода, похожая на железнодорожный состав, поставленный на попа. Еще дальше — Парк культуры и отдыха, казавшийся мне далеким дремучим лесом. Правее от него — огромное поле. Над ним летают самолеты. Один тащит надувной баллон, другой стреляет в этот баллон. В городе можно встретить курсантов военно-воздушного училища. Прямо на север — деревянный город Заречья, церковь с пузатыми голубыми куполами. Совсем вдали полчища труб выдувают в небо округлые громады разноцветных дымов. Ядовитое искусство металлургической промышленности. Город переполнен заводами.

Чаще всего мы торчали у Михеевых. В квартире теснилось множество жильцов. Одних только пацанов было четверо. Братья Михеевы, отец которых не упоминался ни в связи с войной, ни в какой-нибудь другой связи, жили с матерью на грани нищеты. В этой семье было редкое обаяние интеллигентности, дружелюбия, художественных интересов. Арлен, старший из братьев, был среди нас самым умным, образованным и начитанным. Писал стихи, песни, сочинял музыку, был виртуозом игры на зубариках и на расческе, придумал кукольный театр. Арлен был первым в моей жизни человеком, сообщившим мне, что кроме грубых забав и дурацких затей существует мир воображения, фантазии, выдумки.

В театре Арлена я был артистом. Он придумал сказку из неведомой арабской жизни. Мы клеили декорации, работали над куклами величиной в ладонь, разучивали роли, репетировали песни и музыкальное сопровождение. Арлен как-то выделял меня среди других. Возможно, за мое усердие, за музыкальный слух, а главное, за готовность подчиниться.

Наконец состоялась премьера арабской сказки. Комната была забита малышней со всего двора. Прозвучала увертюра, исполняемая на трех расческах с папиросной бумагой. Поднялся занавес. И сверху на ниточках возникли наши куклы. Они танцевали. Ниточка моей куклы оборвалась. Я в замешательстве смотрел на режиссера, не зная, как быть дальше, Арлен залез рукой на сцену, вызвав визг восторга у зрителей, отдал куклу, и я стал привязывать ее заново. Авария с моим персонажем, это был какой-то султан, заставила Арлена импровизировать. Он вдруг поставил на сцену ногу. Публика помирала. Не помню, какой сюжет разыгрывался в сказке. В памяти застряли обрывки песен. «Хорошо лежать под яблоней, хорошо орехи есть. Эх, за горами, за долами город Айрен есть». И еще: «Так вот почему со временами становится все меньше ишаков. И хлопая ушами под белыми чалмами, пешочком ходят много стариков».

Как-то раз Арлен загнал меня в угол и потребовал дать слово, что я не проболтаюсь о тайне, которую он готов мне сообщить. Я поклялся. Тайна заключалась в том, что он придумал продолжение пушкинского «Дубровского». Он спросил, читал ли я повесть. Я не читал, но кивнул с выражением: за кого ты меня держишь? «Помнишь, — сказал он, — как Дубровский поменялся ролью с Деформжем?» Я снова кивнул. «Помнишь, как Дубровский дал ему деньги? Так вот, в моем продолжении, — шептал Арлен в мое ухо, — Дубровский появится в Париже. Встретится с Деформжем, ставшим богатым ювелиром. Заставит его вернуть денежки, купит на них оружие. Во Франции революция. Дубровский погибнет на баррикадах. Кто подхватит его ружье, как ты думаешь?» Я не знал, кто бы это мог быть. Думай, дурак! Думай, кретин! Я робко предположил, что это Гаврош. И удостоился похвалы.

Не знаю, осуществил ли Арлен свой сиквел. А я спустя годы, в восьмом или девятом классе, в качестве сочинения на вольную тему сдал учительнице блокнот с повестью «Сосновский». Мне были прощены грамматические ошибки. Учительница пригласила меня на семейный ужин. Ее муж, колымский каторжанин, недавно отсидевший свой срок, обращался ко мне на «вы». Тут следова-

ло бы сознаться в неполноценности моего авторства. Я не смог победить тщеславия, обласканного пирогами и конфетами. Единственно, что отчасти извиняет мой плагиат, это замысел, доведенный до конца. Из глубины времени я легко вызываю одухотворенный облик моего старшего друга. Я был уверен, Арлен станет выдающимся человеком. Режиссером писателем. Прошло много лет. О нем ничего не слышно.

Летом мы часто проводим время на крыше нашего дома. Загораем. Задумываем какие-нибудь пакости. Рассказываем всякие истории. Испытываем себя на смелость. Дом опоясывает железный карниз. Не всякий решится пройти по нему и вернуться в исходную точку. Меня не хватало на весь круг. Сходил с дистанции. Зато Вовка Миронов не ведал страха. Скромно, не кичась. Он был единственный, кто давал отпор гнусному Козлову. Когда я сопровождал его в булочную и, не удержавшись, отщипывал от чужой буханки, он застенчиво этого не замечал. Он был старший в семье, где подрастали еще две девочки, и привычка нянчить, опекать, защищать была глубоко в его натуре. В нашем дворе выросли два мастера спорта. Считаю, оба они обязаны этим Вовке Миронову. Он обучал нас спортивным азам. А главное, он открыл нам благородство спорта. Позже он стал военным летчиком.

На крыше мы обнаружили, что вентиляционные трубы и печные дымоходы прекрасно проводят звук. Приложив ухо к трубе, можно услышать, как на верхних этажах говорят о новостях с фронта, обсуждают дворовые сплетни и нас самих. Бывало, услышав о себе малоприятное, кто-нибудь из нас возражал в угарный зев дымохода, спорил, огрызался. Поначалу этот «голос свыше» пугал бабушек и молодых мамаш. Потом годился как средство связи: «Борька, ты там? Иди кушать».

С крыши хорошо просматриваются некоторые квартиры. Мы видим дорогой ковер, пианино и красивые подсвечники в квартире народного артиста Горянова. На балконе проветривается его роскошная меховая доха. Висит зеленый сюртук с золотыми эполетами и тусклыми звездами — мундир Кутузова, которого старик играет в театре. А вот и сам он. Подвигает на солнечный луч кресло и грузно помещается в нем. Дремлет. Седая грива спадает на плечи. Розовая плешь сверкает на солнце. К нему подходит старуха в черном. Жена. Накрывает его ноги пледом, а голову панамой. Спустя немного старик резким движением сбрасывает панаму.

С крыши мы увидели однажды, как по двору шагает офицер. Кто-то из малышни сказал: «Кажется, это мой папка». Кажется! Надо же! А потом через дымоход мы услышали взволнованные голоса. Малыш был прав. Отец прибыл на побывку. С войны он уже не вернется. Весь дом говорил о человеке с фронта. На другой день мы явились в гости. Офицер спал, обняв жену. Вскоре после войны эта женщина выйдет замуж. Первая во всем дворе. Почти голая, она нимало не смутилась нашим присутствием. Чтобы не потревожить спящего, она руководила нами одними глазами. И мы понимали, что можно и чего нельзя. Можно хлеб и пряники. Нельзя кобуру с пистолетом. Я смутно ощущал необыкновенность этой женщины. Наши матери были не такие. После войны она расцвела, как цветок среди мусорной кучи. Ее светлые кудряшки, яркие тряпки и верткая попка, ее веселость, резкие словечки, пренебрежение к мнению мусорной кучи, ликующая жизнерадостность — все говорило: вот идет счастливая женщина.

Как-то, загорая на крыше, вдруг слышим густой деревянный звук с клацаньем и прищелкиванием. Догадываемся: немцы. Никто, кроме пленных, не ходит в городе на деревянных колодках. Смотрим вниз. Большая колонна сворачивает в наш двор. Ныряем в чердачное окно, бежим вниз. Все население дома из окон, с балконов смотрит на прибывших. И они смотрят на нас. Что-то обсуждают, тычут пальцами, улыбаются. Много пожилых. Их охраняют всего два пацана с автоматами. Но командир у них свой. Громким, лающим голосом он отдает приказы. Будто посылает в атаку. Пленные стали строить в нашем дворе два дома. Так у нас появились свои немцы.

Среди них были и оборванные доходяги. Помню одного. Болезненного вида, грязный. Обшарив помойку палочкой, он выгреб несколько банок. Он выскребал из них остатки и облизывал. Потом по пояс залез в ларь с мусором, копался там. Доставал какие-то тряпки, рассматривал их. Некоторые засовывал в

карман. Ему или другому доходяге Миша Канторович однажды бросил кусок хлеба. Свистнул и бросил. Как собаке. Немец поднял и стал есть.

Наше отношение к ним, как к врагам, довольно быстро прошло. Их уже не охраняли даже с видимостью строгости. Немцам хотелось есть и курить. За хлеб и табак у них можно было получить разные заграничные мелочи. Занимались они и починкой обуви, примусов, посуды, изготовлением зажигалок, коптилок. Наши немцы строили дома. Другие асфальтировали улицы. В лагерных зонах изготавливали мебель, писали картины. Пленные работали по всему городу. Так продолжалось несколько лет.

Вот забавный эпизод. За артистом Горяновым театр прислал машину. Из подъезда, тяжело ступая, выходит фельдмаршал Кутузов. В мундире, при звездах. Несколько немцев, бывших поблизости по своим торгово-обменным делам, почтительно вытянулись. Пока старик неторопливо грузил себя в автомобиль, они так и стояли. Что это было? Дисциплина? Вежливость? Сомневаюсь, чтобы в такой опереточной ситуации они угадали великого полководца.

Однажды мать пришла домой не одна, а с какой-то незнакомой старой женщиной. Я думал, у нас гостья. Оказалось, нас уплотнили. Мать, похоже, была рада. Есть кому за мной присмотреть. Эта старуха? За мной? Нелепость такой надежды рухнула сразу. Старуха легла и почти не вставала. Главную удачу мать видела в том, что нас уплотнили этой руиной. Могли бы вселить и семью. Можно судить о жестокости времени, если удачей считалась ветхая, полубезумная старуха, которая долго не протянет, не обременит, позволит выиграть время. Так оно и случилось.

Мне казалось, наша жилица презирает нас. Вся в черном, седая, с орлиным профилем, выразительно иссеченная морщинами, она неожиданно гордо выпрямлялась и с негодованием смотрела на убожество нашей обстановки, на жалкие занавески, посуду, на мать, на меня. Что-то клокотало в ее груди. Как бы ненависть. Старуха не только не была помощницей в доме, она оказалась обузой. За ней надо было ухаживать. Мать называла ее графиней. Не прямо, конечно, а за глаза.

По ночам старуха оглушительно кашляла, изводя мать бессонницей. Меня она называла Мальчик. «Мальчик, — говорила она, — вымой за меня пол там, в общих местах, я дам тебе три рубля». Я мыл на кухне, в коридоре, в ванной, в уборной. Деньги не брал. «Мальчик, — говорила она, — отчего это так дурно пахнет?» Я молчал. Потому что дурно пахло не что-нибудь, а она сама. «Мальчик, — говорила в другой раз, — помоги мне выйти на улицу». Я помогал ей спуститься по лестнице. «Ступай», — отпускала она меня. Куда она отправлялась, я не знал.

Однажды в отсутствие старухи я вытащил из-под кровати ее чемодан и стал копаться в вещах. Я искал драгоценности. Чтобы похитить? Нет, такого помысла у меня не было. Я искал сокровища, которые подтвердили бы, что старуха — подлинная графиня. Что же я увидел в чемодане, таком же ветхом, как его хозяйка? Какие-то бледные фотографии, оправу от очков, ветхую же сумочку с бумажками, тряпки. И это всё.

В одну из ночей мать не выдержала, закричала: «Не кашляйте! Сдержитесь! Перестаньте!» В отчаянии, остервенело. А на другой день, видимо, для того чтобы сгладить чудовищную резкость, мать купала старуху в корыте. Чужая в доме, одинокая и беспомощная, графиня быстро угасала. Матери удалось устроить ее в больницу. И некоторое время она навещала старуху. Однажды приходит работница больницы. Мать подписывает какую-то бумажку. Из-под кровати извлекается чемодан. Работница роется в нем. Ничего не взяв, уходит. Мать закуривает. Потом чемодан долго стоит в коридоре. Иногда я становлюсь на него, чтобы взглянуть в окошко электросчетчика. Он жужжит, как шмель. Еще позже я вижу этот чемодан возле помойки. Раскрытый, пустой.

Я впервые отправляюсь в лагерь на лето. Почему-то я опоздал уехать с другими детьми. У гостиницы «Арктика» стоит грузовик. Забираюсь в кабину. Я впервые сижу так близко к рычагам, движущим машину. Веду себя тихо, не задаю вопросов. А так хочется спросить! В кабине нас трое. Еще и директор лагеря. Из того, что она говорит, я понимаю: у нее погиб муж. Пожилой, хмурый шофер исчерпал запас сочувствия. Женщина тихо плачет. Я не знаю, как ее утешить. Не умею. Шофер останавливает машину и велит женщине выйти и по-

плакать как следует. Она выходит. И мы слышим страшный вопль, безудержное рыдание. Я пугаюсь, мне хочется домой, к маме. Выкурив самокрутку, расспросив меня, чей я, где живу, шофер вышел из машины. Я спрыгнул и пошел за ним. Вокруг было огромное пустынное пространство. Ни деревца, ни кустика. Одна земля. Женщина лежала, обессиленная горем. Шофер резко, почти зло говорит ей, что в машине продукты, темнеет и мало ли что может быть здесь, на дороге.

Приезжаем, когда лагерь уже спит. Меня куда-то укладывают, отдельно от всех. Утром я обнаружил, что это палатка всего на два места — изолятор. Детей я увидел только за завтраком. Столы стояли на открытом воздухе. Утром же, когда после завтрака я спрятался в своей палатке, пришла какая-то старушка и сказала, что надо идти устраиваться на постоянное место. Я не узнал вчерашнюю женщину. Она сильно поседела за ночь. Я оказался в большой армейской палатке. Прямо на земле лежали матрацы. Когда женщина ушла, я почувствовал себя одиноким.

Через несколько дней, оглядевшись, я обнаружил по соседству нищую деревушку. Ветхие избы, босоногие, оборванные дети. Помню стоящую в поле громадную клуню с остатками соломы на крыше. В соломе ловкие деревенские пацаны искали перепелиные яйца. Найдя, тут же выпивали их. Мы целыми днями собирали подорожник, ягоды крыжовника. Говорили — для фронта, для раненых. Когда мы садились обедать, деревенские ребята стояли у нас за спиной. Директорша гнала их прочь. Они отступали в кусты. Но и оттуда было слышно: «Эй, кинь хлебца».

Однажды нас повели купаться. Я боялся, все увидят, что я не умею плавать. Однако купания не получилось. Берег был болотистый, грязный. А в удобном месте плавал коровий навоз. Стадо по брюхо стояло в воде и дружно смотрело на нас. На обратном пути собирали грибы. Мне посчастливилось найти громадный гриб. Ко мне подходили посмотреть. На меня указывали пальцем. Обо мне говорили. Я открыл, что можно выделиться из общей массы, если совершишь что-то особенное.

Лагерь возле озера Урифты оставил резкий след в памяти. Я впервые оторван от матери, делаю что-то полезное, ночую почти на земле, пью воду из родника, учусь плавать, сооружать шалаш, различать ягоды, разводить костер, ловить рыбу, и когда лето заканчивается, я с сожалением расстаюсь с новой компанией.

Не помню, чтобы в войну в доме кто-то умер. Крепко держались даже древние старухи. Будто все дали слово дожить до Победы. Ее ждали. Она была близка. По радио каждый день звучали приказы о салютах за взятые города. На улицах заметно прибавилось мужчин — одни вернулись, другие выросли, стали взрослыми. Мне пошел десятый год.

Май 45-го года поджидал Победу теплыми, ясными днями. Рано утром мы с матерью куда-то отправляемся. По мостовой гремит телега. На телеге на чем-то красном сидят бабы и поют. Мы не знакомы с этими женщинами, но мать что-то кричит им. И бабы ей отвечают — весело, бодро. И тут я вижу, что красное на телеге — большая охапка флагов. Мы идем дальше. Вот сад горбольницы. Вот зеленая аллейка, ведущая к моему детскому саду. А вот кучи угля и шлака у больничной кочегарки. Из этого грязного, закопченного здания выходит молодая женщина с распущенными волосами, в длинном лиловом халате с золотыми птицами и цветами. Женщина раскачивает тяжелый утюг с углями, кроваво вспыхивающими внутри. Я восхищенно оглядываюсь.

Вечером, когда стемнело, огромная толпа народа наводнила центр города в ожидании салюта. И он грянул. Я закричал от восторга. Люди открыли окна, вышли на балконы. Звучала музыка, город танцевал, пел, веселился. Ночью я вспоминал женщину в драгоценном халате на пороге грязной кочегарки. В ней было что-то волнующее, воровское, темное. Если правда, что у каждого мальчика есть своя Сарагина, то моя явилась в день Победы.

Вскоре после войны в Парке культуры была открыта танковая выставка. Где же еще ей было открыться, как не в Челябинске с его могучим танковым конвейером? Танков было много, и к ним был открыт доступ. Английский легкий танк поразил комфортом — каюта с кожаными подушками. Немецкие танки вызы-

вали особенный интерес. Громадная «Пантера». И особенно «Тигр» — низкий, хищный, широкий. Его броня, как скала стали. «Тигр» потрясал. В отличие от других машин, этот был вывезен с поля боя, являя следы своей смерти — в ребристых скважинах от попаданий, обгоревший, с одной гусеницей, с разбитым оборудованием внутри. Когда выставка закрылась, все танки были увезены. «Тигр» остался. Он простоял на месте много лет, врос в землю и, в конце концов, стал вонючей уборной.

В доме появились мужчины. Вернулся хирург профессор Назаров. Пожилой шофер. Над нами поселился полковник медицинской службы. Этажом ниже — доцент Шмоткин, маленький старичок с пожилыми сестрами. Еще ниже тоже врач — гинеколог Шаламов. Одни вдовы выходили замуж, другие заводили сожителей. Победу ждали. Потом ждать было нечего. Началась тоскливая череда будней. Люди словно надорвались. Не проходило дня без похорон. А хоронили не так, как сейчас, — с музыкой, с толпой народа, через весь город. Как-то острее ощущались голод, нужда, обездоленность, сиротство. Участились коммунальные ссоры. Отношения ломались на годы, навсегда.

Я стал болеть. Первый раз это был стригущий лишай. Странная болезнь — без температуры и лежания, но со строгим затворничеством, с лысой, пятнистой головой. А потом — настоящая тяжелая хвороба, почти умирание. Возвратный тиф. Мать, вынужденная ходить на работу, находила меня в постели мокрого от пота, обессиленного, исхудавшего. Явился доктор, седой старичок. Выслушав меня холодной трубкой, он сказал, что опасность миновала и что теперь ребенка надо хорошо кормить. Аппетит надо вызвать вином, лучше всего шампанским. После болезни я обнаружил, что подрос.

Я точно знаю, что события, о которых я сейчас рассказываю, происходили после войны. Ни о какой последовательности не может быть и речи. Я извлекаю фрагменты прошлого, будто вытаскиваю старые листы из огромной слежавшейся груды. Остается загадкой, почему одно помнится, а другое нет. И насколько открыт вход в прошлое? И нет ли в его подвалах заранее закрытых путей? И почему все вспоминается только отдельными кадрами? Едва начинаешь сюжет, как обнаруживается, что пленка кончилась.

Осень. Дождь. Раннее утро. Стою в очереди за хлебом. У меня на ладони химическим карандашом нарисован трехзначный номер. Хочу спать. Ухожу домой. Через час возвращаюсь. Очередь не движется. Снова ухожу. Пока отсутствовал, провели перерегистрацию. Мой номер недействителен. Волнуюсь. Пытаюсь пролезть. Не получается. Много стариков, детей, инвалидов. Снова занимаю очередь. Получаю другой номер.

Война кончилась. Но многие школы отданы под госпитали. Нашу слили с другой. Занятия идут в три смены. В моем классе человек шестьдесят. Я сижу буквально за печкой. Мы почти не учимся. Занятия то утром, то вечером. Все перепуталось. Меняются учителя. Мы не знаем, как их зовут.

Идем в госпиталь с концертом. В классе множество коек. Что-то поем, читаем стихи. Раненый с выбитыми зубами, заводной и веселый, что-то говорит, смеется, поет вместе с нами, но нельзя понять ни слова. В руках у меня блокнот и конверты. Я выбираю себе раненого и спрашиваю, не надо ли написать письмо. Он посмотрел на меня замученными глазами и махнул рукой, чтобы я проваливал. Ему больно, он стонет. Присматриваю себе другого. У всех забинтованы головы.

Вскоре после войны мне пришлось некоторое время жить у чужой старухи, в избушке, расположенной в деревенской части города, где водили огороды, держали коров, лошадей, кур и где было тихо, безлюдно и снег был чистый. Мать впервые за многие годы ушла в отпуск, уехала в Дом отдыха где-то в горах Урала.

Старуха молчалива, набожна, скупа. Она рано ложилась спать и всегда, не спрашивая меня, задувала огонь в лампе. Я лежал на печи на козлиных шкурах, считал, сколько дней прошло и сколько еще предстоит жить в таких условиях.

Однажды, вернувшись из школы, я еще на подходе к дому услышал голоса и веселый смех — дом был полон народу. И правда, в горнице стояли чемоданы и было тесно от присутствия трех румяных, прелестных девушек. Двух из них старуха поселила у себя. Девушки были студентками медицинского института.

Из школы мне теперь всегда хотелось поскорей вернуться в наш покосившийся домик.

Вскоре — новое событие. Как-то днем явились два офицера. Молодые, стройные, вежливые. Просились на постой. Места для них не было. Но хозяйка не отпустила офицеров, а сказала, чтобы они подождали девушек. Держать офицеров было гораздо выгодней, и старуха сокрушалась, что они не пришли неделей раньше. Я видел, дело идет к тому, чтобы выселить девчонок и взять новых постояльцев. Молодые люди смутились, не желая помешать нашим жилицам. А потом устроилось так, что девушки и офицеры стали жить в горнице.

Стало еще веселей. По вечерам пели под гитару. Старуха готовила пищу. Печь топилась с утра до ночи и так нагревалась, что я перебрался вниз, на лавку. Молодые люди флиртовали напропалую. Старуха была строгая и следила за тем, кто где ложится спать. И допоздна можно было слышать, как шушукаются и смеются в горнице. В доме появился патефон. И я тоже принимаю участие в танцульках. «Рио-Рита», «Я помню лунную рапсодию» — эти танцевальные песенки были так прелестны. И так нравилось обнимать девушку за талию, казаться взрослым.

И вот последнее, что я помню из моего житья у старухи. Возвращаюсь из школы. Хозяйка во дворе кормит козу. В доме я услышал смех и звуки, похожие на борьбу. Я заглянул в горницу. Двое целовались. Девушка со смехом позвала меня на помощь. Я храбро вмешался. Борьба продолжалась на кровати. Я стащил с офицера сапог. Он нешуточно лягнул меня ногой. Тогда я свирепо вцепился в его плечи. Вдруг девушка вскрикнула. Оказывается, я нечаянно попал ей в глаз. Она рассердилась. А офицер особенно. Он схватил меня, унес на кухню и почти швырнул на печь. Стало тихо, будто все перессорились.

Спустя много лет я пытался найти эту избушку. Улица пролегла совсем иначе, повсюду стояли многоэтажные дома. Избушки не было.

Память совсем немного сообщает мне о школе. Так немного, будто я учился всего несколько дней. И то — не в каждом классе. Школы в то время были женские и мужские. Не знаю, какая была от этого польза. Разлученность полов продолжалась и за стенами школы. И если тебе нравилась девочка, ты не знал, как к ней подойти, познакомиться и что надо говорить. Однажды было так. В Алом парке стоит гранитный монумент. Похожий на гробницу. Один из первых, посвященных Ленину. У гробницы есть гладкие перила, тоже гранитные. По ним так удобно съезжать на заду. Что и делает девочка в коротком платьице. Мне нравится это смуглое кокетливое существо. Я тоже съезжаю на заду. Мы раз за разом проделываем эту процедуру. Я хочу узнать, как ее зовут, где она живет и часто ли бывает в Алом парке. Вместо того чтобы задать один из этих вопросов, я говорю: «У тебя трусики испачкались». И в ответ получаю: «А у тебя морда просит кирпича». И убежала, Я обиделся. А ведь, возможно, соревновались две нежности. Откуда было знать?

Вернемся в школу. Не все лица я помню так отчетливо, как лицо и весь облик нашей математички. Высокая, с гневным лицом, с сильными ногами лошади, с привычкой щипать кофту на груди. Ее холодные, презрительные глаза устремлены на заморыша, угнетенного страхом, отчаянием и бессилием, — на меня. Когда я не справился с какой-то вшивой задачкой, она театрально процедила: даже слепоглухонемой решил бы эту ерунду. Объем ненависти был так огромен, будто я оскорбил всю математику. Моя реакция тоже была решительная. Я навсегда капитулировал перед этим предметом. Я либо сдирал у товарищей, либо получал двойки. Это продолжалось годы, терзая и унижая меня. И в другой школе, у другого, ни в чем не повинного учителя. Позже мой школьный аттестат украсила связка баранок — куча троек по всяким математическим дисциплинам. Но это уже была капитуляция учителей перед моим упорством.

К счастью, русский язык и литературу вела у нас Евгения Сергеевна Рудольская. Молодая, веселая, вспыльчивая, шумная. Она не дала мне пропасть в убеждении, что я тупица и бездарь. Рудольской я мог без боязни смотреть в глаза, зная, что не буду застигнут врасплох и раздавлен. Как прелестны были ее гнев, ее вспыльчивость. Ее словечки: исчезни, заткнись, скройся с глаз, не пори глупости, кретин, дебил — резкие, но всегда необидные. Однажды я получил

у нее три двойки подряд. Это была декада моего увлечения романом «Порт-Артур». Поймав меня на чтении, Рудольская вырвала книгу из моих рук, но тут же вернула, сказав: «Не так уж плохо». Когда она заболела и надолго оставила нас, не я один почувствовал себя осиротевшим. Мы навестили больную. Она жила на берегу Миасса, в жутких трущобах, в маленьком домике, где снимала комнату. На другом берегу громоздилось уродливое здание городской тюрьмы. Увидев ее простоволосой и слабой, я подумал, как она одинока в этом городе, в этой школе, в этой хибаре, где напротив мрачная тюрьма, и что она попала в западню и только притворяется веселой и бодрой.

Послевоенные воспоминания, несмотря на сложность времени, все-таки теплее, будто расположились только в летней поре. Не проходило недели, чтобы по главной улице не маршировал военный гарнизон — с оркестром, с песней. Было так: вдруг слышен топот множества сапог, звучит малый барабан с легкими палочками, затем мощно вступает медь военного оркестра. Не знаю, зачем с такой регулярностью повторялось это торжественное марширование, сопровождаемое толпами ребятни и благодарным вниманием улицы. Может быть, в этом был продуманный умысел — внезапно и без календарного повода вдруг плеснуть на город праздничной, бодрой, возвышающей душу военной музыкой. Чтобы хотелось жить.

В те времена в городе было совсем немного асфальтированных улиц. Каждую весну на центр города из южной высокой части обрушивались грязные потоки. К маю город подсыхал, одевался свежей зеленью газонов. Потом поднимались тучи пыли. И только в середине лета город пропекался солнцем, хорошел, становился пешеходен во всех направлениях.

После войны развелось много бездомных собак. Иногда можно было видеть, как целая стая пробирается дворами, быстро обшаривает помойки и уходит дальше. Встречались какие-то удивительные помеси дворняжек с благородными породами. А вот и собачник — татарин Бабай на своем фургоне. Мы мешаем его промыслу, свистом и криком разгоняя собак. Бабай свищет кнутом, мы боимся его. Он брал собак сетью на помойках. Задняя стенка его фургона была ре-

шетчатая, сквозь нее мы видели поскуливающих пленниц. Они словно знали, что предназначены на мыло. А на рынке продавали шапки и рукавицы из собачьего меха.

Примерно в это время я завел собаку. Это был крупный седой сеттер, найденный мною в подъезде. Пес был старый, усталый, голодный. Я позвал его, и он пошел за мной. У собаки я нашел глубокие язвы и сразу подумал: мать выгонит ее. Собака прожила у нас несколько дней, наполнив квартиру седой шерстью. Почувствовав недоброжелательность хозяйки и мою неуверенность, сеттер целыми днями стоял у двери. Он был обучен — давал лапу, садился, ложился. Но все это нехотя, принужденно. Трудно дружить с больным. Однажды я открыл все двери. Собака вышла на лестницу и, не оглядываясь, как бы не попрощавшись, хмуро побежала вниз.

Мать заболела. Я живу у отца. У него отдельная квартира из двух комнат. Поселившись здесь, я смутно угадываю какие-то детали из времен младенчества. Например, большой велосипед. Он стоит в комнате и выглядит таким блестящим и новым, будто им никогда не пользовались. Или я помню этот дом с двумя подъездами, а наискосок от него другой, такой же. В этом другом на меня и упал флакон с духами. Значит, после развода родители некоторое время были соседями.

Отец завел новую семью. Его жена, молодая, свежая женщина, недавно родила девочку. Женщина относится ко мне хорошо, сердечно. Внутренне я считаю, что живу скорее у нее, чем у родного отца. Наши с ним отношения как-то натянуты. Похоже, что он чего-то не может простить матери. Конечно, я на ее стороне. Но все это не называется словами и висит недоговоренностью, как враждебное предположение. Трудность была еще и в том, что я по глупости и упрямству устроил себе лингвистическую ловушку. В чем она выражалась? Я никак не называл отца. Я не только исключил слово «папа». Я избегал даже местоимений. Он не был «ты» и даже «вы». В обиходе — необыкновенно трудное упражнение. Отец быстро заметил мою грубость. Потребовал объяснить, что это значит. Я закрылся на все засовы и замки. Он понял, что входа нет, и больше не трогал меня.

Придя с работы, отец ужинал, выпивал и тихо задремывал. Молодая жена с увещеваниями раздевала его и укладывала спать. Как ребенка. И после этого еще долго продолжалась домашняя жизнь — стирка, купание девочки, мытье посуды. А я готовил уроки.

По выходным отец с недоумением смотрел на меня: кто такой? Почему здесь? Конечно, я приписывал ему такой взгляд. Провести вместе целый день при наших сложностях было трудно. Я уходил на улицу и там пытался укротить свою невоспитанность. Я чувствовал, что веду себя плохо, несправедливо, неблагодарно. Но и внезапная перемена была бы нестерпимо фальшивой.

Однажды за обедом я отказался от компота из персиков. Отец не поверил, что я не хочу персиков. И был совершенно прав. Но я капризничал, видимо, желая показать, какой я необременительный и нежадный сын. Отец сказал, что я вру, что ему стыдно за меня и что банка открыта специально, чтобы я мог полакомиться, пока живу в его доме. И здесь он был прав. Скрывая слезы, я выпил компот и съел персики.

Вскоре мать поправилась. Я ушел от отца и больше никогда его не видел.

Война и послевоенные бедствия сказывались в страшной запущенности нашей культурной жизни. Не помню, чтобы я посетил театр. И в библиотеку не был записан. Кино — да! Но об этом скажу позже. Как читатель я начинаюсь с книжки «Дизель». Про изобретателя. С фотографиями. Изображен океанский лайнер «Мавритания». Рядом — для сравнения — приличное судно, а кажется просто карликом. Очень занимали фотографии, чертежи и схемы двигателей. Словом, что-то из серии «ЖЗЛ». Никакой детской литературы у меня не было. Почему-то густо шли французы — Гюго, Мериме, Флобер. Видимо, брал у соседки, неутомимой читательницы.

Дочка гинеколога Шаламова обучалась игре на пианино. Ей запрещали водиться с нами. А когда она выходила на улицу с родителями — папа в шляпе, церемонный и чопорный, мама в нарядном платье и дочка с бантиками, все под ручку, — мы помирали от смехотворности этой идиллии. Она казалась нам фальшивой и неуместной. Сами мы разгуливали в трусиках и босиком. Впечатления от самой жизни, а не из других источников казались единственно подлинными и достойными внимания. День проносился, наполненный заботами, трудами, забавами. После уроков в школе надо было еще отстоять в какой-нибудь очереди, приготовить себе пищу, куда-то сбегать, например, в мастерскую — сапожную или посудную, не для себя, так на пару с товарищем.

А игры? Игрушек не было. Все делали своими руками. Не могу без улыбки вспомнить нашу ораву со стороны. Вот мы, пять-семь лоботрясов, выезжаем на асфальт улицы Спартака. На самокатах. Страшный визг подшипников. Летим, обгоняя друг друга. Или та же компания выворачивает со двора на ту же улицу, гоня перед собой железные диски с помощью специально согнутых проволок. Зимой катались на санях, гнутых из водопроводных труб, на манер финских. Играли в жестку. Это клочок козлиной шкуры со свинчаткой. Почему-то играли в жестку только зимой. Выигрывал тот, кто большее число раз подкидывал ее ногой, не роняя на пол. Изготовляли оружие. Поджиги, пистолеты и даже что-то, похожее на ружье. Порох и свинец накапливали в значительном количестве, отыскивая то и другое во дворе уже закрывшегося патронного завода. В здании оперного театра размещался московский завод «Калибр». Театр был построен, но не успел набрать труппу, как началась война. Нарядное здание в классическом стиле обнесли забором. Вскоре оно стало грязным и закопченным, как железнодорожное депо. Таким оно стояло до 50-х годов. Здесь мы искали подшипники для самокатов. Бывали и на военной свалке, расположенной на какой-то железнодорожной ветке. Свалка охранялась. Мне не довелось, а другие приносили оттуда боеприпасы. Были и жертвы. Кто-то разбирал мину. Разорвало на куски. В школе нам внушали: опасно, нельзя, перестаньте. Был предъявлен и малолетний калека. Мне он казался героем, побывавшим на войне.

В то время если у меня и был театр, любимое зрелище, то это, конечно же, рынок. Какое разнообразие, какая панорама лиц! Какие страсти, какие драки! По дороге на рынок на пустыре часто можно было видеть юношу с красивым та-

тарским лицом, щегольски одетого. У него не было одной руки и одной ноги. Он передвигался с помощью костыля длинным, прыгучим шагом. Какие-то старики почтительно разговаривали с ним, наверное, по-татарски. После чего, перейдя через дорогу, скрывались за воротами рынка. Юноша свистит. Появляется «шестерка» с мячом. Безногий прыгуче разбегается. И ловко бьет по мячу единственной ногой. Потом ухмыляется красивыми, четкими губами. Будто кого-то убил. В нем было что-то страшное. Однажды так случилось, что я принес ему улетевший мяч. Он взял меня за плечо и сказал, что надо продать зубной порошок. Но я уже был научен, как избавляться от таких предложений. Я сказал: мне нельзя, у меня туберкулез.

Чтобы поправить наш гардероб, мать задумала и осуществила коммерческую операцию. Она заквасила капусту. Много капусты. Доставляем ее на рынок на санках. Помню, какой азарт охватил меня, когда капусту стали раскупать. Товар продавался двумя мерами — миской и кружкой. Стало быть, за разную цену. На вырученные деньги купили обувь, какую-то одежду.

Базарный театр становился опасным, когда проводилась облава. Вдруг поднимался гвалт, и уже кто-то бежит на тебя, вот-вот собьет с ног. Хлебная спекуляция строго пресекалась. Случалось, и я продавал хлеб, чтобы купить сахар. Стою, как разведчик. Поджидаю покупателя. Буханка за пазухой. Понемногу начинаю отщипывать от нее. Наконец, продаю, но дешевле — за отщипанное.

Рынок был насыщен товаром. Продавали молоко, яйца, пирожки, вареный картофель, мед, грибы, лошадей, коров, кур, коз, шерсть, ковры, половики, трофейные тряпки, армейские сапоги, столовое серебро, папиросы — пачками и поштучно. Здесь гудит электроаппарат для лечения ревматизма. Рядом заливается аккордеон слепого музыканта. А тут картежники предлагают сыграть в три листика, в очко. Тут всегда толпятся мужики. Тут и затеваются драки — место увлекательное, горячее, с сочными репликами, прибаутками. Вдруг что-то происходит — хрясь по роже! Карточный коврик затаптывают вместе с картами. Зато в другом углу рынка тихо и степенно. Смотрю, как покупают корову. Это не обувь примерить. Осматривают зубы, задирают хвост, трогают вымя, ощупывают живот. Долгое дело. Видно, есть сомнения. Осматривают навоз. Выясняют, чей он? Не другой ли коровы?

А забыть ли ряды калеченых нищих? Безногие и безрукие, мужики и бабы, на тачках и в кожаных мешках, в грязных опорках, нередко с обнаженными обрубками рук и ног, без стеснения выставленными на обозрение для внушения жалости и сострадания. Изувеченные почти всегда пьяны, веселы. Проголодавшись, калека хватает свои колодки и на руках бодро шастает по всему рынку, между ног, под столами, выпрашивая у торговок картошку, пирожок, огурчик. Насытившись, возвращается к воротам. Обнажает свои культи, достает горсть окурков, не забыв первым делом кинуть шапку на снег.

Летом мы часто были на стадионе «Динамо», расположенном в сосновом бору. По дороге обрывали все яблоки-ранетки, свисавшие над заборами. Футбол в те времена был изысканным, интеллигентным досугом. Никаких пьяниц, никакого хамства. На трибунах много нарядных дам. Словом, стадион выглядел спортивным театром. В перерыве и по окончании игры мы старались пробиться к проходу, по которому футболисты шли в раздевалку, чтобы увидеть вблизи городскую знаменитость мастера спорта Денисова. Поражала могучая мускулатура его ног. Каждый шаг футболиста отзывался скульптурной выпуклостью длинных и коротких мышц. Баобаб мускулатуры. Казалось, такой ногой можно опрокинуть железнодорожный вагон. Денисов был немолод, сед, с медальным профилем ветерана. Встречая его позже в форме капитана милиции, я поражался тому, что это был словно другой человек — маленький, озабоченный, почти больной, спешащий на службу мелкой походкой. Он был моим кумиром. Я неутомимо гонял мяч и мечтал стать знаменитым футболистом.

Это не все о футболе. В нашем доме появился таинственный юноша. Он ни с кем не пожелал познакомиться. При его появлении мы замолкали. Когда он проходил, не сразу находили нить прерванного разговора. В нем была какая-то смущавшая нас значительность, недоступность. Это был и нынче редкий тип интеллигентного, одухотворенного молодого человека. Другие в его возрасте еще не могут оторваться от дворовых привычек, возятся с малышней, бездельничают. Казалось, он давно об этом забыл. Или никогда не был таким. Встречая

его в магазинной очереди, всегда видел его с книжкой. Его можно было увидеть и на балконе. Он что-то записывал в тетрадь. И в Алом парке его можно было встретить — лежит на траве, что-то записывает, рядом стопка книг. Он был высокий, хрупкий, белый. Глядя на него, я ловил себя на каких-то угрызениях, казался себе ничтожным. Стало известно: незнакомец готовится к поступлению в институт.

Как-то, болтаясь в Парке культуры, где мы до вечера купались в студеных каменоломнях, набредаем на футбольную площадку и видим серьезную футбольную игру — одиннадцать на одиннадцать, с воротами, хотя и без сетки. Какова же была наша оторопь, когда среди этого скопища молодых людей мы увидели нашего соседа. Он был не просто игроком, но главной фигурой на поле. Он хладнокровно и уверенно обводил соперников, давал точные пасы, временами мощно и хлестко бил по воротам и забивал. Самое удивительное, он оказался говоруном, довольно резко отдавал распоряжения своим товарищам, называя их по именам и кличкам. Его слушались, ему подчинялись. Стало ясно, что наш сосед, этот сосредоточенный любитель чтения, — король любительского футбола. Его никто ни разу не сбил с ног, такого внешне хрупкого и неспортивного среди этих молодых бизонов.

После войны в подвальном этаже нашего дома разместилось отделение милиции. Окно КПЗ с толстой решеткой выходило во двор. Сидящие в КПЗ просили нас купить курево или передать записку какой-нибудь Верке или Машке. Поначалу мы с готовностью выполняли эти просьбы, чувствуя себя членами шайки. Часто приходили какие-то девки, передавали арестованным еду, курево, водку. Вели таинственные переговоры, ссорились, матерились. Бывало по ночам из подвала раздавались крики — там кого-то били.

В милиции не было уборной. Построили дощатую будку на два очка. Арестованных выводили группами, под охраной, с открытым оружием. Молодых и опасных боялись, выводили по двое, даже по одному. Однажды мы были свидетелями побега. Два старика с револьверами конвоировали одного малого. Он закрылся в уборной. Вдруг дверь открылась, бандит выскочил, легко вырвал револьвер из рук опешившего старика и побежал в глубину двора. Второй конвоир, крича и стреляя в воздух, побежал следом. Мы — за ними. Через пять минут все было кончено. Бандит наскочил на огороды, обнесенные проволокой, на заборы, оказался в капкане. Один милиционер орет: «Стой, буду стрелять!» Бандит еще искал выхода, оглядывался, соображал. Другой конвоир вооружился палкой. Тоже кричит: «Руки, руки вверх!» Бандит сплюнул, горько засмеялся и поднял руки. Подбежали еще несколько милиционеров. Топча ботву картошки, бросились к бандиту, сбили его с ног и стали избивать — ногами, яростно. Бандит сперва держался, молчал. Он был молодой и сильный. Потом закричал от боли. Его подняли и повели. Лицо в крови, в грязи. Его бешеные глаза, сильная шея и весь он — мощный, большой — вызывали ужас и восхищение. Он как бы презирал своих конвоиров и сдался только в том смысле, что признал свой побег неудачным. Он был вором. Или даже убийцей. Все равно я был на его стороне. Он был один против всех. Этого достаточно, чтобы вызвать сочувствие. Потом милиционеры допоздна искали револьвер, выброшенный беглецом. Хозяйка огорода проклинала и бандита, и милицию, погубивших ее картошку.

Я снова в пионерском лагере. И едва ли не с первых дней почувствовал, что со мной что-то происходит. Нет, я не болен, я ранен. И не куда-нибудь, а в самое сердце. Это было еще не известное мне чувство. Из книг и других источников я знаю, как оно называется. Но что с ним, этим чувством, делать в моей несчастной жизни? Как о нем объявить? Как стать замеченным? Девочку звали Нэлли. Она старше меня на два года и выше почти на голову. При этом она наша знаменитость — чудесно поет и знает всего Дунаевского. А у меня нет никаких дарований, мне нечем выделиться из толпы. Целыми днями маюсь в роли неизвестного воздыхателя.

Однажды меня свалил приступ аппендицита. Если бы была машина, меня немедленно отправили бы в город. Но машины не было, приступ прошел. А я все еще считался больным и лежал в лазарете. Лежал и мечтал, что меня навестит моя любовь. Оставалось довольствоваться только ее чудесным голосом, долетавшим до моего заточения. От нечего делать я насвистывал мелодии из ки-

нофильмов. Вдруг приоткрылась дверь. Вижу острый носик, жидкие косички. Что это у нее с ногами? В каких-то зеленых пятнах. Белобрысая. В руках книжка. Говорит, что у меня есть слух. А то я не знаю. Говорит, что тоже умеет свистеть. Показывает. Тупо как-то, слабовато. Прошу оставить книжку. Говорит, что не может, сама выпросила у Нэльки Виноградовой. Нэлли! Прихожу в сильное волнение. Прошу оставить книжку до утра. Ну, хоть до вечера! Подходит к кровати. Вижу тонкие ножки с болячками от укусов оводов, замазаны зеленкой. Брр! Уходит. Остаюсь с зачитанной, лохматой книжкой — «Три мушкетера». Прижимаю книжку к губам. Вернувшись в амбар, где обитали мальчики, я обнаружил перемены — сколько рыбы они наловили без меня, сколько грибов собрали! Все это сушилось на нитках. А Нэлли — всем, кроме меня, это было известно — остановила свой выбор на чистеньком, аккуратном мальчике, похожем на фарфоровую статуэтку. Стройный, красиво подстриженный и всегда в носочках. Он был председателем совета дружины и сыном какого-то крупного начальника. Какой-то отмытый и с пионерским галстуком. Даже я понимал всю безликость, незначительность фарфорового красавчика и заподозрил Нэлли в том, что она дура. Но и это не остудило моего чувства. Я был ранен, казалось, навсегда. Белобрысая стала носить шаровары, скрывая свои болячки, и, решив, что хорошо знакома со мной, несколько раз предлагала мне другие книжки. Я отказывался, ссылаясь на то, что теперь мне некогда читать. Перед концом смены несмело подошла ко мне, когда я удил рыбу. «Дай половить», — попросила она. Я не дал. Потом она сказала: «А посвисти мне». Еще чего! Кто же свистит на рыбалке?

Вернувшись в город, уже осенью, я поехал на другой конец города, в поселок трубопрокатного завода, в надежде встретить Нэлли. С меня было бы довольно, если бы она хотя бы узнала меня. Втайне я мечтал о большем — она обрадуется, пригласит домой, расскажет, что порвала с красавчиком, жестоко в нем разочаровавшись, и тогда я ей скажу... Что надо сказать, я не знал. Я долго бродил по поселку. И даже встретил одного знакомого по отряду, но про Нэлли спросить постеснялся. Убитый горем, вернулся домой. Зимой мое чувство угасло. Мне было двенадцать лет.

После войны снова стали ходить в гости. Одно время к нам повадился странный визитер — сослуживец матери Матвей Ильич. Казалось, он был задуман, чтобы быть великаном. Вырастив его в высоту, природа бросила о нем всякую заботу. Худой, как жердь, он гремел при ходьбе. Это были ключи в его кармане. На него нельзя было смотреть без улыбки. Рядом с ним все уменьшалось. Ложка выглядела зубочисткой, сахарница — солонкой, чайник — игрушечной посудой.

Матвей Ильич был застенчив, робок и невероятно скучен. Он мог часами рассказывать прочитанные книжки. При этом даже увлекательная история превращалась в нудную мертвечину. Чужое воображение было для него слишком горячим. Так при мне за два часа он превратил в скелет «Госпожу Бовари». Это был едва ли не первый из прочитанных мною любовных романов. Впечатление было сильнейшее.

Завидев Матвея Ильича с балкона, я говорил: «Мама, библиотекарь идет!» Она вздыхала и просила поставить на плитку чайник. Когда этот скелет в поношенном костюме и дырявой обуви садился на стульчик и подавалось скромное угощение, тут и начинались разговоры. Мать, не стесняясь гостя, могла штопать или гладить. Бывало, мы не открывали нашему бедному гостю. И тогда приходилось долго не включать свет.

Что он искал у нас? Хотел немного тепла и внимания? В женихи он не годился. Его лошадиное лицо не было приспособлено для выражения нежности. Но голос как-то справлялся с этой задачей. «Асенька, вы читали «Сестру Керри» Драйзера?» Его начитанность быстро приелась, своеобразие становилось смехотворным, почти стыдным. Человек превращался в ноль.

Матвей Ильич стал приходить все реже и реже. А потом и вовсе забыл дорогу к нам. Однажды мать сказала: «Представь, сейчас встретила библиотекаря, и он не поздоровался со мной. По-моему, не узнал». Я его тоже встречал. Меня он и вовсе забыл. Он быстро и неряшливо старел. Видимо, уже впадал в безумие. И правда, одинокого великана свезли в дом умалишенных. Я вспоминаю о нем как о смешной и трогательной фигуре того баснословного времени, медленно выздоравливающего для нормальной жизни.

Как-то раз мать нашла меня во дворе и сказала, что мы немедленно идем в гости. Я как был босиком и в трусиках, так и отправился. Перейдя через двор, мы вошли в подъезд соседнего дома и оказались в гостях. После чая мать и хозяйка о чем-то говорили, а я был отправлен в соседнюю комнату к дочке хозяев. Она была нездорова, лежала в постели и листала альбом с фотографиями. Девочку звали Алла, она была моей ровесницей, то есть особой малоинтересной. Меня совсем не занимали фотографии незнакомых людей, и мысленно я уговаривал Аллу: брось альбом, принеси конфеты, будем есть. Алла не поддавалась гипнозу. Она была болезненная, худенькая девочка с голубыми и сиреневыми жилками на руках. Мой грубый загар приводил ее в восхищение. «Нет, какой ты черный», — говорила она и трогала меня холодными пальчиками. Оказалось, у нас есть общие знакомые по дворам. Почему же не были знакомы мы? Согласен ли я пригласить ее в гости?

Не знаю — как, почему, что за причина? — меня оставили ночевать. Вероятно, это был каприз Аллы. Я охотно пошел ему навстречу, помня о коробке с конфетами. Никак не мог уснуть, борясь с соблазном — коробка была рядом, на столе. И соблазн победил. Я съел конфету. Потом другую. И еще одну. Напился из носика заварного чайника. Ночью захотелось в уборную. Я вышел в коридор. Нашариваю выключатель, не нахожу, иду к стенке, натыкаюсь на какую-то дверь: заперто. Думаю, что это на лестницу, продолжаю двигаться. Уборную я так и не нашел. В отчаянии я помочился в ванной, прямо на пол. Затем другая неудача: не могу найти дверь моей комнаты. Наконец, вернувшись в постель, я с ужасом думал: «Что я натворил! Что обо мне подумают!» Едва рассвело, я тихо сбежал. Иногда встречая Аллу в соседнем дворе, я делал вид, что незнаком с нею.

Моя вторая любовь играла на мандолине в струнном оркестре, выступавшем по вечерам в кинотеатре имени 25-летия Октября. Старое здание с небольшим залом, холодным зимой и душным летом, со старыми, скрипящими сиденьями. В кассовом зале на стене висели портреты кинодеятелей. Я подолгу их рассматривал. Там были высоколобый, ироничный Эйзенштейн, воспаленный Пудовкин, седой, похожий на юношу Довженко, простоватый, хулиганистый Донской, улыбающийся, в кожаной куртке Урусевский, тонкогубый, скептический Ромм, красавец Эрмлер, худой Пырьев. Я быстро запомнил эти имена.

У прелестной музыкантши были ореховые волосы, веселое лицо, она лучилась радостью, словно сознавала, что прекрасней всех на этой эстраде. Она не только играла на мандолине — в первом ряду, слева, — она еще и объявляла, что будет исполнено. Вставала, поправляла длинное зеленое платье и, дав себя рассмотреть, чудесным голосом объявляла вальс Ребикова «Елка» или «Марш энтузиастов» Дунаевского. Бывало, музыка еще не кончилась, а толстая билетерша врубала звонок, похожий на визг пилорамы. Хотелось с разбегу таранить билетершу в живот.

Мне особенно нравились заграничные картины. В них все было живо, незнакомо, увлекательно. Какие фильмы я помню? «Полярную звезду», «Лисички», «Путешествие будет опасным», «Джордж из Динки-джаза», «Сестра его дворецкого», «Ураган», «Охотники за каучуком», «Двойная игра», «Тигр Акбар», «Роз-Мари», «Дитя Дуная», «Девушка моей мечты», «Знак Зорро» и, конечно, «Большой вальс». Фильмы смотрелись по многу раз, выучивались — с репликами и песенками.

Но вернусь к моей ореховой возлюбленной. Однажды она уронила медиатор. Его подал ей какой-то проворный малый. Я чуть не лопнул от досады — так хотелось приблизиться к ней, обратить на себя внимание. Я был невзрачный мальчик, она — взрослая женщина. В своих мечтах я развивал наш роман и довел его до счастливой женитьбы. Была и ревность. Я боялся, что ореховая не выдержит материальных трудностей и уйдет от меня к другому. Например, к гинекологу Шаламову. Соперник жил в моем подъезде. Другого я не мог вообразить. Высокий, с чеховской бородкой, в габардиновом пальто, с дорогой тростью. Суровая правда жизни говорила о невозможности счастья. И даже простого знакомства. Это было невыносимо. Надо было что-то делать. И я придумал. Однажды я допоздна стоял во дворе кинотеатра, чтобы незаметно увязаться за музыкантшей, проводить ее до дому и тем самым узнать, где она живет. Упиваясь своей сердечной раной, я стоял в мрачном закутке, где мочи-

лись прохожие и бегали кошки. Вблизи оркестранты, мужчины и женщины, оказались простыми, бедными, даже грубоватыми. Ореховой среди них не было. Или я не узнал ее.

Моя катастрофа была внезапной. Как-то являюсь в кино и еще при входе улавливаю перемену: играет оркестр, с трубами и барабанами, поет хор. Вхожу. Пустая эстрада. Стоят две тумбы, из них рвется музыка. Кинотеатр перешел на магнитные записи. Где же теперь моя возлюбленная? Я пропадал от горя и одиночества. Мне никто не был нужен — ни бледная Алла, обиженно и вопросительно смотревшая на меня, ни толстая сонливая Жукова, изображавшая своего в доску парня. Надо сознаться, и сегодня, когда я слышу «Танец Анитры» или «Итальянскую польку», я вспоминаю ореховые волосы, веселое лицо, зеленое платье.

Я был мальчиком из центра, из чистой, благоустроенной части города, Я узнавал его постепенно, годами. Если от дома двинуться на троллейбусе на восток, то можно было приехать на ЧТЗ, бывшее царство генерала Зальцмана. Если свернуть направо, то после долгой езды попадешь в поселок трубопрокатного завода, на берег озера Смолино. А если налево, оказываешься на ЧЕГРЭС. На севере, далеко за чертой города, дымили вулканическими извержениями трубы металлургического завода. Юго-западная сторона города была лесистой, хвойной. В ту сторону направлялись похоронные процессии. Кладбище поражало размерами. Неподалеку слышались тугие, мощные взрывы. В мраморных карьерах добывали облицовку для московского метро. Бродя по кладбищу среди бесчисленных оград, стоящих тесно, как кровати в общежитии, вдруг встречаешь громадную каменную часовню со сложным кровельным рисунком или видишь башнеобразное надгробье — так состязались городские толстосумы. Но больше всего простых крестов над забытыми, провалившимися могилами. После войны, судя по датам, кучкой похоронили безымянных сирот. Убогие надписи на дощечках сообщали: «Неизв. ребенок женского пола; неизв. ребенок мужск. пола». На западе раскинулся Центральный парк имени Горького. Здесь мы купались в глубоких студеных каменоломнях. Озябнув, грелись на горячих камнях, ловили золотистых чебачков, подглядывали за парочками, целовавшимися в кустах. На летней эстраде выступал симфонический оркестр филармонии. Приходила нарядная воскресная публика. Помню и дирижеров. Натана Факторовича, известного мастера, и молодого экспрессивного Леонида Волынского. Репертуар был самый доступный — вальсы и польки Штрауса, «Вальс-фантазия» Глинки, марши Моцарта и Бетховена. Музыке внимали. Чтобы поблизости оказался пьяный — Боже упаси! Даже парковый ресторан с его подвыпившей публикой казался элегическим профилакторием. Здесь же, в парке, гоняли в футбол. Или отправлялись еще дальше, на водную станцию — попрыгать с вышки, покататься на лодке. Ближе к вечеру горожане заполняли наш Бродвей — улицу Кирова, насыщенную магазинами, забегаловками, кинотеатрами, комиссионками. Здесь люди встречались, покупали, развлекались, чистили обувь, точили ножи, фланировали. Улица становилась живописной, обитаемой, человечной.

После войны, спустя два-три года, матери захотелось побывать на родине. Мы поехали. Путешествие было мучительным. Мы где-то пересаживались с поезда на поезд. Страна кочевала. Люди жили на вокзалах. Кассы брали приступом. Много грудных младенцев. Страна еще и рожала. Я запомнил черную от усталости женщину с ребенком на руках. Он непрерывно плакал, стонал. Это продолжалось часами. Женщина положила стонущий сверток на подоконник, перекрестила этот комок крика и собралась уйти. Мне показалось — совсем, навсегда. Наши взгляды встретились. Женщина как будто прочитала мою догадку. Она снова взяла ребенка на руки и стала ходить взад-вперед. Я никогда не видел такого лица. Оно было — скорбь, отчаяние, безнадежность. Потом мать перепеленывала младенца. Я вздрогнул от увиденного. В мокрых и грязных тряпках лежал серый, с морщинистым лицом старичок. Ребенок был чем-то болен.

В Шадринск мы приехали ночью. Двинулись по темным улицам. Сперва с кучкой приезжих, потом одни. Вдруг кто-то позвал: «Юрий!» Голос был властный, повелительный. Никто меня здесь не знает. Почему же так требова-

тельно зовут? Мы пошли дальше. Я никак не мог отделаться от ощущения, будто меня ищет и следует за нами кто-то слепой и жестокий. Мать сердито внушала мне, что я не единственный в этом мире с таким именем. Сама же была напугана еще больше. Скоро мы нашли нужный дом. Нас пустили не сразу, а после подробных расспросов. Женщину, впустившую нас, мать знала с давних времен. Еще девочкой она пришла в Шадринск пешком и вместе с сестрами устроилась на работу — валять валенки. Жили они в этом доме. Мать с хозяйкой долго говорили. Я же, воспаляя воображение, рисовал себе ночного преследователя. Он был одноглазый, окровавленный, на костылях. И с этим я уснул.

На другой день попутная машина подбросила нас. Мы вышли в каком-то овраге и стали подниматься наверх, сокращая дорогу. Я увидел лежащее внизу большое село — дома, огороды, ниточку речушки, церковь. Мать опустилась на землю, закурила. Она показала дом деда. Но мне понравился другой дом.

Мы поселились в большой семье, состоявшей из еще бодрых стариков, их детей и внуков. Спали на широких полатях. Когда садились обедать, было похоже на общественную столовую. Это был дом соседей старика Разливина, моего деда. Здесь помнили мою мать еще девчонкой и обращались к ней как к своей, деревенской. Почему-то не сразу, а двумя-тремя днями позже мать пошла в родной дом. Странно, я не хотел идти с нею. Меня что-то останавливало. Мать настояла.

Я дошел до ворот и встал как вкопанный. Ни понять, ни оправдать мой каприз я не мог. Мать посмотрела на меня, как на больного, и пошла одна. Большой и еще крепкий дом казался мне неприветливым, безжизненным. Так же выглядело и все остальное — конюшня, сараи, сеновал, огород. Будто здесь не живут, а только иногда ночуют. Потом я увидел мать, понуро вышедшую из дома. Подойдя к воротам, она оглянулась. Здесь жили мои предки. Прабабка Аграфена Осиповна, бабка Ольга Михайловна и дед Петр Михайлович. Село называлось Ичкино.

Вернувшись домой, мать вздыхала: «Всего три рубля! Три рубля!» Старик хозяин ей выговаривал: «Потому что и ты, и сестры твои дуры, прошляпили отцов дом!» Как я понял, за строение надо было ежегодно платить налог. Ни мать, ни мои тетки этот налог не платили. Дом заняли чужие люди. Мать горевала. По ее рассказам, мой дед держал большое хозяйство. Было несколько коров, лошадей, полный сарай инвентаря. Потом как-то все рухнуло. Старик стал болеть. Дочери одна за другой уходили в город. Выходили замуж. Из теток я знал только двух — Александру и Анну. Образование — высшее — получила одна моя мать. Она заочно окончила Московский финансовый институт.

Из всех событий в Ичкино мне запомнилось, как все село вышло в поле — скирдовать солому. Мы с матерью тоже. Она ловко управлялась и граблями, и вилами. Я вдруг остро увидел, какая она еще молодая и стройная. Ей нравилось быть деревенской новостью, ее приглашали зайти в гости. После работы, прямо в поле, давали кашу с мясом. Я дважды подходил со своей миской, и мне дважды щедро накладывали. Меня сажали на лошадь, и я был в центре дружелюбного внимания. День отъезда наступил внезапно и расстроил меня.

Было пасмурно, шел дождь. Хмурый кучер в брезентовом плаще не хотел брать нас на телегу, ссылаясь на посылки, которые он вез в город. И правда, места для нас не оставалось, надо было как-то перекладывать посылки. А тут еще местный дурачок досаждал кучеру. Мыча и размахивая руками, он что-то доказывал, как бы обещая заплакать, если телега тронется. Кучер бросил на телегу наш чемодан, угрожающе повернулся к дурачку, отчего тот разрыдался и побежал прочь. Телега тронулась. Мы пошли за ней.

Вскоре дождь перестал, потеплело. Когда выглянуло солнце, в березовой роще стало светло, как в пустой комнате после побелки. Кучер разрешил нам пройти через рощу, поскольку дорога все равно огибает ее. Когда я удалялся в сторону, мать начинала петь. Негромко, застенчиво. Я понял, ей хотелось побыть одной. Часто попадались грибы. Вызывали сердцебиение белые — здесь и там, с их коричневыми горбушками, крупные. Все червивые. Будто неудавшаяся жизнь. Выйдя на дорогу, я оглянулся на рощу. Она стояла, как громадный бе-

лый собор. Возникло чувство торжественной и высокой связи всего со всем. В этом чувстве сливались скорбь и ликование. Возможно, это было самое сильное переживание детства.

Путь домой снова сопровождался трудностями. Даже имея билеты, мы не смогли сесть в поезд и остались на перроне среди множества расстроенных людей. Никто не знал, что эта неудача спасла нам жизнь. Ночью спросонья я видел, как уборщица подметала пол, время от времени наклоняясь. Когда она приблизилась со своей шваброй, я разглядел — она подбирала пуговицы. Такое ощущение, что трагедия произошла на той же самой станции.

Наш путь продолжался в поезде с разудалым названием: «500-веселый». Почему 500 — не знаю. Веселый же, несомненно, потому, что это было общежитие на колесах — огромный состав товарных вагонов с нарами. Мы ехали в вагоне, одну половину которого занимали гражданские лица, а другую — моряки Тихоокеанского флота. Так значилось на их бескозырках. У них был усатый командир, гармошка и огромный бак, в котором они приносили воду на остановках. Днем моряки, откатив с обеих сторон двери, сидели на полу, свесив ноги наружу. Я сидел с ними. Они балагурили, пели песни. С ними было надежно.

Среди гражданских на нижних нарах ехала цыганская семья, возглавляемая матерью. Она была огромная, коричневая, с чудовищной гривой черных волос и беременная. Ее многочисленные дети сидели вокруг или выходили на середину и что-нибудь представляли. Самый младший, смуглый и голый цыганенок, потешал публику забавными гримасами и ужимками. Тяжелую мать моряки шутливо донимали расспросами, скоро ли она родит. Цыганка гортанно огрызалась. Моряки подкармливали семью своим хлебом.

На ночь двери вагона закрывались. Проблема туалета разрешалась просто. Возле двери бросали охапку соломы. На нее в темноте можно было помочиться. Дети присаживались с более серьезными намерениями. Утром дежурный откатывал дверь и взмахом метлы выбрасывал солому вместе с дерьмом наружу. На остановках взрослые пользовались правилом «девушки гуляют направо, мальчики гуляют налево».

Одна из остановок оказалась необычайно продолжительной. Люди загорали, разводили костры, уходили далеко в поисках купания. Вдруг прошел слух, будто впереди сошел с рельсов пассажирский поезд. И будто тот самый, на который мы не смогли сесть. Наступил вечер. Мы все еще стояли. Я проснулся ночью, услышав чей-то стон и негромкие голоса. Внизу горела свеча. Казалось, там кого-то душат. Моряк почему-то рвал белую рубашку. Снова послышался стон и перешел в гортанное ругательство. Потом я уснул.

Утром стало известно, что цыганка родила. Все случилось так просто, будто она немного поскандалила. Утром же мы медленно двинулись, и ночное это событие отодвинулось, стало заурядным, заслоненное предстоящей встречей с местом катастрофы. Взрослые толпились у открытых дверей, всматривались вперед. Наконец я услышал, как кто-то потерянно сказал: «Вот это дела!» Они уже видели что-то ужасное, я же не видел ничего. Мне и посмотреть хотелось, и было страшно. Вернулся на верхние нары и оттуда, поверх голов, увидел военных людей, полевую кухню, что-то, накрытое брезентом, и громадную тушу съехавшего с рельсов паровоза, поразившего меня количеством колес.

Прошло еще два года. Мне нечем их заполнить. Должно быть, только в раннем детстве интенсивна даже ничтожная подробность и память берет на хранение едва ли не все подряд. В какой-то момент — стоп. Память становится скупее, придирчивей. Не хочет быть корзиной для мусора. Ты, мол, не ребенок, пусть с тобой что-нибудь произойдет, тогда посмотрим, стоит ли это хранить в колодце времени. И произошло.

Мать отлупила меня шнуром от электроплитки. Причина давно забылась, а способ запомнился — так он был необычен. Мать стала нервной, вспыльчивой, опасной. Вернувшись со службы, ложилась на кровать и курила. Я убегал во двор, развлекался там дотемна. И заставал мать в том же положении — лежит и курит. Какое-то тяжелое раздумье не отпускало ее. Это как-то пугало, грозило переменами в жизни.

Все случилось внезапно. Мать уже не лежит. Курит на ходу. Деятельна, вечно занята. Она заключила договор с Дальстроем. Я впервые услышал, что существует какая-то Колыма. Именно туда, через всю страну, нам предстоит ехать. Посреди лета мне были куплены валенки, новое пальто и теплый свитер. Наша швейная машинка упакована и с другими вещами отправлена малой скоростью. Заключив договор, мать получила подъемные. Забавно, дали деньги, чтобы мы поехали, двинулись, поднялись. Раньше почему-то не давали, а мы столько ездили. Я спросил: «Почему мы уезжаем?» Мать ответила коротко: «Засиделись, пора».

Только много лет спустя я узнал причину нашего внезапного и торопливого отъезда. Вернее сказать — бегства. Мать работала начальником планового отдела Управления лагерей для военнопленных. В лагерях работали тысячи людей. Шили одежду, обувь, писали картины, изготавливали мебель, строили дома. Многочисленные начальники, пользуясь своим положением, присваивали или покупали за копейки ценности, произведенные в лагерях, сбывали через комиссионки, наживались. Мать обнаружила дикие растраты. Пожаловалась какому-то генералу, чуть не начальнику Управления. Тот дал ей понять, чтобы она нашла какой-нибудь хитрый финансовый ход и помалкивала. Мать заикнулась об увольнении. И снова намек, что увиливает от ответственности. Она притихла. Злоупотребления росли. Не состоя в партии, хотела обратиться в обком. Сестра Шура отсоветовала, мол, на тебя все и свалят. Подыскивала работу, натыкалась на отказ. Не помогали и давние связи, знакомства. Петля сжималась. Мать настояла на увольнении и решила бежать туда, куда боялась быть привезенной насильно, — на Колыму. Это был остроумный ход, в правильности которого мать убедилась через много лет. Бывший сослуживец, безграмотный экономист, встретив мать в Алом парке, сказал ей, что отъезд спас ее от крупных неприятностей — посадить своего работника им ничего не стоило.

Мы сели в поезд, идущий во Владивосток. Пересекая огромное пространство, я открывал страну. Видел большие реки, тайгу, озеро Байкал. Видел танки, эшелонами идущие на войну в Корею. Видел страшные последствия наводнения в Уссурии. По этой причине неделю валялся на пляже Биры в Биробиджане. Купался в Амурском заливе, в Японском море. В ожидании пересадки ночевал под забором на станции Угольная. Жил в бараках транзитного лагеря в Находке. Играл в подкидного с бывшими заключенными. Впервые слышал лагерные песни. Впервые пил водку. Спасаясь от барачной духоты и клопов, спал на земле. Удивлялся другому положению звезд. Завел дружбу с прелестной молодой женщиной. По ее просьбе прикинулся ее сыном. Помогал ей избавиться от приставаний какого-то мужика. Видел пленных японцев, с красным флагом и пением «Интернационала» грузившихся на пароход и отправлявшихся в свою Японию. И русских женщин, махавших им платками, и детей, черноволосых и по-японски раскосых. Шел морем на пароходе «Чукотка». Обретался в мрачном твиндеке, морском жилище для незначительных и бедных. Разглядывал пассажиров первого класса, колымскую буржуазию, игравшую в преферанс в нарядном салоне. Близко видел южную оконечность острова Сахалин, узкую, как нож. Поражался прыжкам стаи тунцов. Наблюдал удивительный переход синих вод Японского моря в свинцовые Охотского. В конце сентября, после недельного плавания и спустя два месяца после отъезда из родного города, мы прибыли в порт Ногаево. Среди сопок в снегу лежал город Магадан. В пути мне исполнилось пятнадцать лет. На этом кончается пора, которую называют детством. И на этом я заканчиваю записки бывшего мальчика.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР

Мой трюк — режиссура

Рисунок Федерико Феллини

297-298

Интервьюеры, записывающиеся в иностранный легион

Журналисты подобны археологам: и те и другие тщатся найти следы вековой мудрости, запечатленные в камне. Интервьюеры заявляются ко мне в надежде, что на них прольется дождь драгоценных камней. Мне никогда не приходило в голову анализировать свое творчество так, как это привыкли делать они. Ведь на что наклеивают ярлыки? На багаж, на одежду.

В Италии меня сделали предметом ученых штудий. Поначалу восторженное преклонение энтузиастов не может не импонировать, но, спрашивается, как

Окончание. Начало см.: 2002, № 1—4.

Напоминаем, что полный текст книги *I, Fellini* выходит в издательстве «Вагриус», и выражаем благодарность его директору Алексею Костаняну за то, что наши читатели смогли первыми познакомиться с мемуарами великого режиссера.

жить дальше? Как не уронить свое достоинство в глазах людей, открыв рот, вслушивающихся в каждое ваше слово? В конце концов это начинает утомлять. Посудите сами: все вокруг ждут, что вы, вы сами будете бесконечно давать одни и те же ответы на одни и те же вопросы. Это тяжело. А разочаровывать людей не хочется.

Друзья знают, что преувеличить, расцветить, приукрасить что-либо — моя слабость. Некоторые даже считают, что я не прочь солгать. А для меня очевидно одно: лучше всего я чувствую себя в мире моих фантазий. Любой, кто, как я, обитает в мире нескованного воображения, вынужден изо дня в день прилагать поистине нечеловеческие усилия, чтобы его правильно поняли в обыденной жизни. Мне никогда не удавалось обрести общий язык с буквалистами. Из меня получился бы никудышный свидетель в суде. Да и журналистом я был хуже не придумаешь. Мне казалось, что необходимо подать событие так, как я его видел, а это редко совпадало с более объективным взглядом на происшедшее. Мне хотелось, чтобы реально имевшее место сложилось в стройный рассказ, и я тут же выстраивал его. Я сам проникаюсь искренней верой в истинность того, что увидел, и меня не на шутку удивляет, когда я слышу, что другим случившееся запомнилось иначе.

Кино — мой способ рассказывать. Ничего подобного этой возможности не может предоставить ни одно другое искусство. Быть творцом в кино лучше, нежели в живописи, ибо жизнь можно воссоздавать в движении, в рельефности, как под увеличительным стеклом, кристаллизуя ее подлинную сущность. По-моему, кино ближе, чем живопись, музыка или даже литература к чуду зарождения жизни как таковой. По существу оно и является новой формой жизни, которой присущ собственный пульс развития, собственная многоплановость и многозначность, собственный диапазон понимания.

Творческий процесс у меня начинается с чувства, а не с идеи и уж тем более не с идеологии. Я — данник своего рассказа; рассказ жаждет быть поведанным, и мое дело понять, куда он устремится.

Интервью давать очень трудно, поскольку неравноправна сама исходная ситуация. Один задает вопросы, другой отвечает, стараясь выглядеть в глазах собеседника умным, занятным, оригинальным, не лишенным чувства юмора. Стоит мне только услышать, что кто-либо намерен меня интервьюировать, как я стараюсь улизнуть, раствориться, убежать куда глаза глядят. Когда это в моих силах, я так и поступаю, ибо не могу отвечать на одни и те же опостылевшие вопросы. Иногда я думаю: вот было бы здорово, сообрази кто-нибудь присвоить вопросам и ответам порядковые номера! Скажем, интервьюер выкликает: «Сорок шесть?» Я отвечаю: «Сорок шесть». Вот и все. А ведь сколько времени сэкономлено!

Опять мне приходит на память тот эпизод в «Клоунах», в котором журналист спрашивает меня: «Синьор Феллини, что вы хотели сказать этим телевизионным фильмом?» И пока я готовлюсь ответить на его дурацкий вопрос в том же дурацком тоне, на голову мне сваливается ведро. А чуть позже другое накрывает голову интервьюера.

Время от времени я даю намеренно идиотские ответы на вопросы типа: «Какие фильмы вы считаете лучшими за всю историю кино?» Не моргнув глазом называю свой последний фильм «Интервью», а его и фильмом-то назвать трудно: так, просто работа для телевидения. И что вы думаете? Все, что я говорю, принимают всерьез и запечатлевают для вечности. Похоже, в таких случаях надо держать перед собой плакат с надписью «Шутка» и еще подчеркнуть это слово.

Есть в кинопроизводстве еще одна сторона, не вызывающая у меня восторга. Она заключается в том, что приходится просить милостыню — обходить продюсеров, дабы вымолить моему фильму позволение родиться на свет. Это единственное, что мне не импонирует в режиссерской профессии. Ни в жизнь не стал бы просить для себя. Скорей бы уж умер с голоду на улице. Но ради фильма я нашел в себе силы поступиться гордостью. А для этого мне необходима вся полнота веры в то, что я делаю. Вот почему мне так важно, чтобы меня окружали люди, с которыми мне легко и удобно. Чтобы быть в силах надоедать, беспокоить, просить деньги, я должен верить в себя.

Снимать фильмы интереснее, нежели смотреть

Было время, когда я, как и все нормальные люди, обожал кино. Я имею в виду мое раннее детство; увиденные в ту солнечную пору фильмы прочно поселились в моем сознании. Однако время шло, и способность безоглядно верить экрану, всматриваться в него незамутненным взглядом ребенка оказалась утрачена. Иначе и быть не могло: в детские годы нас отличает здоровое равновесие между реальным и иллюзорным, сознательным и бессознательным, явью и сном. Дети открыто и честно отдаются на волю волн, пускаясь в путешествие по имени жизнь. По мере того как я, взрослея, становился другим, менялись и фильмы, которые я смотрел. Точнее, я думаю, что они менялись, с определенностью могу утверждать лишь, что воздействовали они на меня уже по-иному. Тем не менее фильмы еще сохраняли для меня ту прелесть захватывающего бегства от реальности, какой были изначально исполнены; это ощущение исчезло лишь тогда, когда я с головой погрузился в процесс столь же волнующий, столь же завораживающий — процесс их создания. Отныне единственными картинами, в которых я мог жить свободно и нестесненно, сделались те, что творил я сам. Ведь снимать фильмы бесконечно интереснее, нежели смотреть.

Одна из причин, по которым я перестал быть образцовым кинозрителем, заключается в том, что экранному зрелищу уже не под силу вытряхнуть меня из моей телесной оболочки и перенести в другое измерение, оно может лишь вытряхнуть меня из затемненного зала (при условии, что это можно сделать, никого не задев). Не понимаю, как люди могут соглашаться войти в состав жюри разных кинофестивалей. Мне такие предложения делали не раз, и я их неизменно отклонял. Дело в том, что с некоторых пор я открыл в себе особый дар — научился видеть фильмы в собственной голове, и это оказалось гораздо увлекательнее. Срок жизни человеческой ограничен, а после себя хочется оставить как можно больше. Надеюсь, в моих фильмах есть нечто: образы, особый взгляд на мир — словом, то, что, в отличие от меня, неподвластно времени. Не знаю, как это описать: ну, скажем, возможность разделить твой собственный взгляд на мир со всем, что тебя окружает.

Начало моему киноманству было заложено в нежном возрасте. Меня водили и на итальянские, и на голливудские ленты. Поскольку последние шли в дублированном виде, могло показаться, что для нас, юных несмышленышей, не было существенной разницы между отечественной и импортной кинопродукцией. Однако, представьте, мы ее замечали, и еще как! Фильмы из Голливуда были гораздо лучше. И мы это понимали, как наверняка понимали и взрослые.

Конечно, в пору детского увлечения кино мне было неведомо, что я смотрю картины великих режиссеров, таких как Кинг Видор или Джозеф фон Штернберг. Я не знал даже, что у фильмов вообще бывают режиссеры, не знал, кто они такие. По-моему, на раннем этапе моей киноманской «карьеры» я искренне верил, что то, что появлялось на экране, происходило на самом деле. Однажды отец взял меня на фильм, на котором я уже был с матерью, и сеанс для меня стал подлинным откровением: оказывается, то, что мне довелось увидеть, с точностью до миллиметра может повториться вновь. Хорошо помню Чарли Чаплина; к мастерам комедии я всегда относился с особенной теплотой. А много позже, когда я уже повзрослел, мне открылись шедевры французского кино — фильмы Рене Клера, Жана Ренуара, Марселя Карне и Жюльена Дювивье.

В моей киноэрудиции, как и в моем образовании в целом, уйма прорех и пробелов. Да и вкус у меня причудливый и эклектичный. Я смотрел то, что показывали где-то рядом, и перечень моих любимых имен достаточно произволен: это имена тех людей, фильмы которых доставляли мне удовольствие. Я, например, хорошо знаком с картинами Хэла Роуча, а вот какие-то фильмы Мурнау или Эйзенштейна мне еще надо увидеть. Вот почему многие отказываются считать меня интеллектуалом. И в принципе я с ними согласен — не по этой причине, но по многим другим.

«Гражданина Кейна» Орсона Уэллса я увидел только в середине 50-х, уже после того, как познакомился с ним самим. Говорю об этом просто для сведения. Его

«Великолепных Эмберсонов» я посмотрел на несколько лет раньше и долго был под сильным впечатлением. А увидев «Гражданина Кейна», был ошеломлен.

Есть немало киномастеров, кому я многим обязан если не как режиссер, то как благодарный зритель. Я видел несколько фильмов Ингмара Бергмана, и они меня чрезвычайно впечатляют. От фильмов Бергмана веет мрачным духом Севера, и дух этот мощен и выразителен. Великолепен и Куросава, с беспрецедентной яркостью воскрешающий духовный мир средневековой японской аристократии. Какая мощь! И ведь он может снять не менее сильную картину на сюжет из современной японской жизни. Широта его возможностей не может не впечатлять. Когда я смотрю фильм и проникаюсь тем, что в нем происходит, будь это фильм Куросавы, действие которого развертывается в средневековой Японии, или фильм Кубрика, переносящий в космическое пространство, я становлюсь просто зрителем, очень простодушным зрителем. А что это как не рай? Ко мне возвращается утраченная невинность. А гибель Хэла в «Космической одиссее» — до чего она печальна! Талант Бергмана, Куросавы, Уайлдера и Кубрика меня поражает: они способны заставить меня поверить в то, что я вижу, как бы это ни было фантастично.

Не решусь назвать первого в этом ряду, но в моих глазах нет режиссера более великого, нежели Билли Уайлдер. Его «Двойная страховка» и «Сансет бульвар» стали неотъемлемой частью нашего существования, частью нашего коллективного сознания. Он — мастер. Подбор исполнителей в этих фильмах прекрасен. Уайлдеру никогда, даже в мелодраме или трагедии, не изменяет чувство юмора. Ему не требовалась помощь сценариста, который писал бы для его фильмов диалоги, и он знал толк в хорошей кухне. Билли — гурман, а это значит: он любит жизнь. Он прекрасно разбирается в искусстве — не как художник, а как коллекционер. Подчас, встречая знаменитых людей, с грустью убеждаешься: они не такие, как ты думал. Но Билли Уайлдер — особый случай, он такой же, как его фильмы. Я как-то в шутку набросал его портрет. Да он и сам — произведение искусства.

Кубрик, на мой взгляд, великий режиссер, очень честный и обладающий индивидуальностью визионера. Меня особенно восхищает в нем способность снимать фильмы, действие которых развертывается в разных временных измерениях. Так, великим фильмом стал его «Барри Линдон» — романтическая историческая драма; под силу ему и научно-фантастическое кино — вспомним «Космическую одиссею» и триллер «Сияние».

А Дэвид Лин! Ему, автору «Короткой встречи» и «Лоуренса Аравийского», по заслугам принадлежит место в том же пантеоне.

А Бунюэль? Вот настоящий маэстро, волшебник экрана.

Для меня не секрет, что я один из самых везучих людей на свете. Ни за что не поменял бы свою жизнь на любую другую. Все, чего я хочу, чтобы этот праздник продолжался.

Когда вы режиссер, перед вами открывается множество дверей в окружающий мир. Случаю было угодно сделать так, что люди, с которыми я всегда мечтал познакомиться, сами приезжают на студию «Чинечитта» познакомиться со мной. Это просто чудесно. Маленький мальчик из Римини, и поныне живущий во мне, отказывается этому верить.

Помню, однажды, когда я был дома, раздался телефонный звонок. Человек на другой стороне провода заговорил по-английски с сильным акцентом уроженца американского Юга. Из-за акцента мне было очень трудно уловить смысл его слов. Он сказал, что его зовут Теннесси Уильямс. Я, натурально, подумал, что это розыгрыш — то, что англичане называют «practical joke». (И тут же поймал себя на мысли: а что в такого рода шутке специфически «practical»?) Человек с акцентом пригласил меня с ним отобедать. Извинившись, я объяснил, что не собираюсь в Рим. Мне и раньше не раз названивали люди, отрекомендовывавшиеся громкими именами и якобы желавшие со мной встретиться. (Позднее выяснялось, что им нужно было всего-навсего услышать мой голос по телефону.) Договорившись об аудиенции, они, разумеется, и не думали появляться, а я ждал их как идиот и терял время. На этот раз, думал я, одурачить себя я не дам.

Телефон зазвонил снова. Раздался тот же голос. Далеко не все из сказанного я смог разобрать, но, несмотря на ужасный акцент, мне удалось расслышать,

что он произносит имя: Анна Маньяни. Мой номер дала ему она, добавил мой собеседник. И вновь повторил свое приглашение, оговорившись, что Анна не сможет принять участие в нашей трапезе, потому что для нее это слишком рано.

Я понял, что говоривший знает о привычках Маньяни. Никого не удивляло, что три-четыре часа пополудни были для нее ранним утром и в случае острой надобности ее надлежало специально будить, иначе она могла проспать до пяти.

Увидеть Анну для меня не составляло ни малейшего труда. В шесть утра мы частенько сталкивались с ней на площади: я — выйдя на утреннюю прогулку, а она — возвращаясь домой. Отужинав, Анна имела обыкновение по пути подкармливать бродячих кошек. Зная эту ее привычку, владельцы ресторанов, где она бывала, собирали с тарелок остатки пищи в большую сумку, которую она носила с собой.

Итак, это и в самом деле был Теннесси Уильямс. За обедом я обмолвился, что никак не ожидал, что он сам мне позвонит. Он ответил, что оставляет на усмотрение агентов свои дела, но отнюдь не свои удовольствия. Поскольку пообедать со мной, продолжал он, для него просто удовольствие, а не деловое предприятие, ведь речь не идет о совместной работе над фильмом, он счел бы дурным тоном передоверить кому-либо телефонный звонок мне. Его можно винить в чем угодно, только не в отсутствии хороших манер, заключил он. И рассмеялся. Рассмеялся столь оглушительно, что все сидевшие в обеденном зале «Гранд-отеля» повернули головы в нашу сторону.

Я объяснил, что поначалу ответил ему отказом, так как счел его любезное приглашение тем, что англичане именуют «practical joke», и заодно признался, что не понимаю смысла этой идиомы. Он заявил, что вернее было бы называть ее «impractical joke», и опять заливисто и громко расхохотался к вящей тревоге обеденного зала.

Замечу, на протяжении обеда он смеялся много и охотно, но не тому, что слышал от меня, а исключительно тому, что изрекал сам.

По окончании трапезы он вознамерился оплатить счет. Я запротестовал: в Риме всегда платил я, не считая, разумеется, встреч с продюсерами. Но он стоял на своем. Заявил, что пригласить кого-либо на обед и затем позволить ему расплатиться — не что иное, как моветон. А его, повторил Теннесси Уильямс, можно винить в чем угодно, только не в отсутствии хороших манер. И еще раз разразился залпом оглушительного смеха, еще более продолжительным, чем раньше, словно с ходом времени эта сентенция сделалась еще смешнее. Правда, на сей раз обедавшие в «Гранд-отеле» даже не подумали поднять головы от своих тарелок. Он добавил, что у меня остается шанс при желании в следующий раз пригласить его и, платя по счету, он как бы получает гарантию, что еще один совместный обед состоится. Словом, был сама любезность.

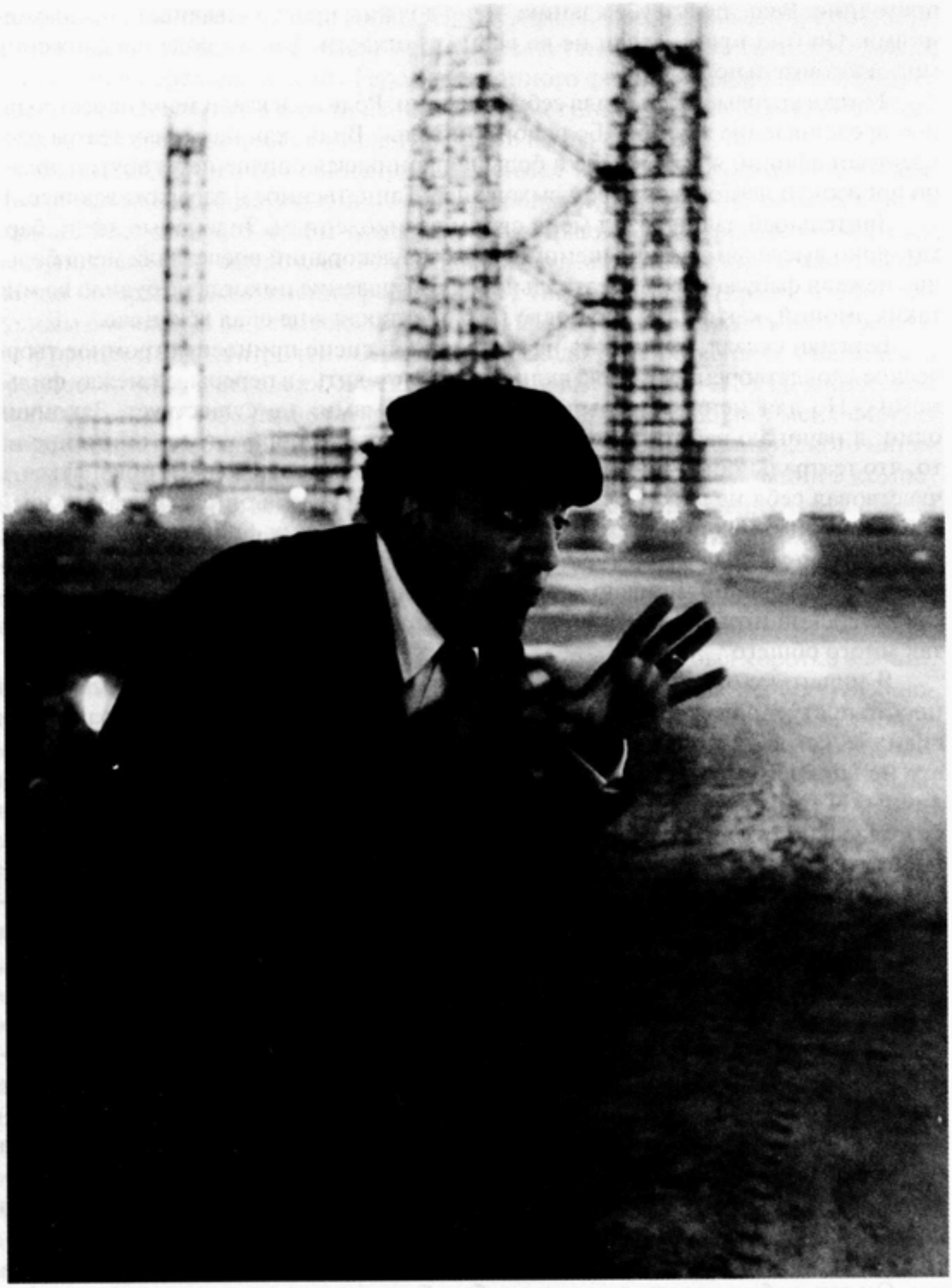
Спустя какое-то время я узнал от Маньяни, что Уильямс опять в Риме, и позвонил в отель, в котором он остановился. Попросил передать, что хотел бы пригласить его отобедать. Не получив никакого ответа, я заключил, что ему попросту ничего не передали. Перезвонил еще раз, повторил то же самое. И, вновь ничего не добившись, оставил дальнейшие попытки.

Я никогда не любил разъезжать по миру и терпеть не могу кинофестивали, однако должен констатировать: поездки в Америку, в Москву, в Канн и Венецию дали мне возможность познакомиться с теми, кого я не встретил бы, безвыездно оставаясь в Риме. Быть знаменитым режиссером — значит обладать рядом преимуществ, и не последнее из них — возможность пообщаться с великими мастерами, которыми восхищаешься. Познакомившись с Ингмаром Бергманом, я почувствовал, что между нами немедленно протянулась нить искренней привязанности, так непохожей на северный лед и холод, каким веяло от его картин.

И вот мы вдвоем. Говорим о дорожных тяготах, о капризах погоды, о вещах, не имеющих отношения ни к жизни духа, ни к искусству. Подслушай нас кто-нибудь, ему и в голову не придет, что встретились два режиссера.

Никогда не знаешь, куда потечет разговор, какое развитие получит та или иная тема.

Не помню, в какой связи я заговорил о кукольном театре, которым увлекался в детские годы. Бергман рассказал мне, что в детстве тоже был без ума от те-



Федерико Феллини

атра. Правда, то был кинотеатр, сооруженный из картона, но в нем было все, как в настоящем: маленькие стулья, оркестровая яма, просцениум. А на фронтоне красовалась афиша с названиями известных фильмов того времени. Для вырезанных из картона персонажей Ингмар сочинял сюжеты, совсем как я для моих кукольных исполнителей. А когда я описал ему в деталях мой кукольный театр, обнаружилось, что и он соорудил похожий, и приблизительно в том же возрасте. Разница лишь в том, что ему помогали сестра и несколько друзей, а я был кустарь-одиночка. Его театр был лучше оборудован, глубже продуман, в нем было предусмотрено все: реквизит, смена декораций, освещение. И он часто ставил оперы. Правда, за спектакли своего кукольного театра он, в отличие от меня, денег не брал. Увы, приходится признать, что та деловая сметка, какая была у меня в двенадцать лет, так и осталась в Римини.

Для нас обоих было очевидно, что кукольный театр, поглощавший львиную долю нашего времени и внимания в детские годы, стал одним из главных факторов, под знаком которых проходило наше формирование в дальнейшем. Как бы подводя итог нашему обмену воспоминаниями, Бергман посоветовал мне поставить что-нибудь на театральной сцене; он, к примеру, работает в театре

постоянно. Ведь, по его убеждению, меня должны просто заваливать предложениями. Он был прав — если не во всем, то отчасти. Такого рода предложения мне действительно делают.

Театр я впервые открыл для себя в Римини. Родители взяли меня на гастрольное представление труппы «Большой Гиньоль». Видя, как на стенах театра расклеивают афиши, я все больше и больше проникался ощущением: внутри должно произойти нечто из ряда вон выходящее. Таинственное и завораживающее.

Зрительный зал поразил меня своим великолепием. Золоченые ложи, бархат, ярко высвеченный просцениум. Красота декораций впечатляла меня больше, нежели фабула пьесы. Театральное представление никогда не будило во мне таких эмоций, как фильм, но после того спектакля я не спал всю ночь.

Бергман сказал, что работа на театральной сцене приносит огромное творческое удовлетворение, а спектакли я мог бы ставить «в перерывах между фильмами». Но для меня «перерывов между фильмами» не существует. Закончив один, я начинаю работать над следующим. Бергман обратил мое внимание на то, что театральность — объективное свойство моих лент. Должен признаться, я чувствовал себя неловко, слушая, с каким знанием дела он рассуждает о моей работе в кино. Судя по всему, он видел так много моих фильмов, а я так мало его. У него не вызывало сомнений, что я до тонкостей разрабатываю эскизы костюмов и декораций, придаю особое значение освещению, разбираюсь в нюансах актерской игры. Почему бы не заняться и театром, ведь между ним и кино так много общего?

Я ничего не ответил, да и вопрос Бергмана был вполне риторический. Он просто постулировал общность природы режиссерского ремесла — экранного и сценического. От себя могу сказать лишь одно. С моей точки зрения, кино и театр не вполне идентичны. Подобно опере и балету, они сопоставимы, но различны. К тому же в «перерывах между фильмами» все мое время оказывается безраздельно отдано созданию новых. И, как это ни печально, поискам денег, необходимых для того, чтобы дать этим фильмам возможность родиться.

Когда я познакомился с Орсоном Уэллсом, он отрекомендовался волшебником. Волшебство всегда меня интриговало. Думаю, я инстинктивно стремился уверовать в могущество магии, ощутить ее как нечто реальное. Иными словами, готов был запудрить мозги самому себе. Мальчишкой я пытался выучить несколько цирковых трюков, но ловкость рук не была сильной стороной моей натуры, а юного энтузиазма оказалось недостаточно, чтобы в совершенстве освоить их непростую технологию. Да и привлекали меня больше спонтанные, как бы случайные эффекты. Я тотчас восставал против чего бы то ни было, что требует терпения, усидчивости, дисциплины, в особенности если эта дисциплина навязывалась извне. Уэллс же, напротив, не жалел времени на детальную отработку фокуса и любил пространно объяснять его секрет. А я... я никак не желал расстаться со своей верой, что волшебство — это волшебство и ничего больше.

Распространялся Орсон Уэллс преимущественно на гастрономические темы. Он так любил поесть, что должен был бы родиться итальянцем. А как прекрасен был тембр его голоса! Когда он описывал способ приготовления белой фасоли в оливковом масле, речь его просто журчала: так декламируют стихи большие мастера художественного чтения. Звук его голоса уносил в неведомые дали. Слушать его было так приятно, что потом нелегко было вспомнить, что послужило предметом разговора.

Чудесным открытием стало для меня знакомство с создателем фильмов «Толпа» и «Большой парад» Кингом Видором. В момент нашей встречи ему было уже за семьдесят, но все, о чем он помышлял, — это работа. Ужасно, что художник такого масштаба не мог продолжать творить: окружающие, видите ли, считали, что он слишком стар. Видор поведал мне сюжет картины, которую еще надеялся когда-нибудь снять. Основой экранной истории должна была стать судьба некогда открытого самим Видором актера, всецело обязанного своей звездной славой «Толпе». Один из легиона безвестных тружеников актерского цеха, вмиг поднятый на гребень волны головокружительного успеха, он приходит к трагическому концу, не в силах совладать с тем, что именуют бременем славы.

Кинг Видор был солидарен со мной в том, что на некоторые роли необходимо брать лишь дебютантов или непрофессионалов, в противном случае замы-

сел рухнет, ибо звезда, появляющаяся на экране, неизбежно влечет за собой шлейф былых побед и достижений, а это мешает публике безоглядно уверовать в очередное перевоплощение. Героя задуманного фильма Видор некогда встретил в толпе статистов в одном из павильонов студии «Метро-Голдвин-Майер» и, не колеблясь, доверил ему главную роль в своем шедевре.

Выяснилось, что мы одинаково относимся и к амплуа экранного злодея. Нам в равной мере не импонировали персонажи, однозначно окрашенные в черное. Ведь для того чтобы сделать что-то страшное, совершить бесчестный поступок, вовсе не обязательно быть плохим во всех отношениях. Были и пункты, по которым наши мнения расходились. Так, он отдавал предпочтение натурным съемкам, а я павильонным, ибо в павильоне легче держать весь съемочный процесс под контролем. Он работал, исходя из собственных привычек и предпочтений, я — из своих. Я искренне завидовал полноте его художнической свободы: он мог себе позволить игнорировать столь угнетающий меня финансовый аспект и добился этого в рамках студийной системы голливудского кинопроизводства! В его звезду верил сам Ирвин Тальберг, возглавлявший в компании МГМ производственный цикл. Многие из его лент были чересчур смелыми для своего времени, порой даже носили экспериментальный характер, но они окупались. В студийной системе кинопроизводства, по его мнению, есть определенные преимущества, и тут я склонен с ним согласиться. Ведь работать на голливудской студии — то же, что иметь богатого покровителя.

Он замечательно рассказывал о Грете Гарбо, с которой был коротко знаком. Что до меня, то чуть ли не с младенческих лет я испытывал к ней смутную неприязнь. Если верить Кингу, она любила расхаживать по дому обнаженной — правда, только в присутствии близких друзей и прислуги. Создавалось впечатление, будто она не замечает отовсюду устремленные на нее глаза. Но то было ложное впечатление: в действительности Гарбо вполне отдавала себе отчет в том, как действует на окружающих. Услышав об этом, я по-новому увидел фильмы с ее участием.

Мне казалось забавным, что прославленного режиссера нарекли таким «говорящим» именем: Кинг. Но, подумав как следует, я решил, что есть в этом некая логика: ведь в своем виртуальном королевстве Видор и впрямь был самодержавным властителем. На досуге он любил рисовать и пригласил меня на свое ранчо в Калифорнии, чтобы я мог посмотреть его полотна.

На всякого рода торжественных мероприятиях его так часто приветствовали стоя, что он, шутя, замечал: устроители вполне могли бы сэкономить на стульях и креслах. Но в мою память запали его слова: «Будьте настороже: может наступить время, когда по почте и по телефону вас засыплют потоками приглашений на чествования, юбилейные турне, званые ужины. Не будет лишь одного: предложений снимать фильмы. А потом, глядя на замолчавший аппарат, накопившиеся счета и груды рекламных проспектов, вы неожиданно поймете, что пропустили момент, когда вас отправили на пенсию».

Работая над фильмом, я предпочитаю лично познакомиться со всеми, кто в нем участвует. Подчас можно сделать замечательные открытия. К примеру, для меня нет понятия «всего-навсего статист». Любой, кто занят на съемках моего фильма, профессионал он или любитель, играет свою роль независимо от того, со словами она или нет. Моя забота — создать атмосферу раскованности и непринужденности. Порой, «прощупывая» актрису, стараясь докопаться до ее нутра, я задаю незначащие вопросы типа: «Вы любите мороженое?»

Мне нравится быть в окружении друзей, людей, с которыми я в хороших отношениях, приветливых и доброжелательных. Вокруг поговаривают даже: Феллини-де, необходима свита, группа поддержки, его плотным кольцом обступили подхалимы и далее в таком роде. Кто знает, может, в этом и есть доля горькой правды. Мне всегда хотелось, чтобы работалось легко, с огоньком, без споров и ожесточения. Но не правы те, кто утверждает, что меня избаловал успех. Неправда, что я изменился. Разве раньше я был другим?

Говорят также, будто я обожаю устраивать на дому приемы и не люблю ходить в гости. В действительности все обстоит как раз наоборот. Джульетта — да, она любит, когда у нас бывают артисты и люди, связанные с театром; случается,

после обеда или ужина собравшиеся играют в фанты, шарады и так далее. В таких случаях я чаще всего прошу меня извинить и удаляюсь. Одно дело — сыграть эпизодическую роль в фильме, и совсем другое — становиться участником досужих розыгрышей. Для подобного рода занятий я, как бы получше выразиться, слишком стеснителен. Вольно Джульетте щеголять в дружеском кругу в чаплинском котелке. Что до меня, то я не собираюсь корчить из себя Гари Купера.

Мне импонируют люди, живущие весело и непосредственно. А те, кто считает необходимым десять раз предварительно уславливаться о визите тогда-то и тогда-то, нагоняют на меня скуку. Ну скажите мне, пожалуйста, где, с кем, в какое время буду я ужинать завтра вечером? Да от одной необходимости загодя уговариваться с соблюдением всех приличий просто скулы сводит. Я люблю действовать, повинуясь минутному импульсу. Снимаю телефонную трубку и спрашиваю приятеля: «Ты что сейчас делаешь?» Не люблю расписывать свое время по часам и минутам. Даже столик в ресторане предварительно не заказываю. И на журналы не подписываюсь.

Я очень любил Нино Роту. Он был полноправным участником моих проектов. Бывает, сядет за фортепьяно, а я стою и рассказываю ему, что хочу сделать. А он отвечает мне звуками, аккордами, мотивами. Он всегда с полуслова понимал, что мне требуется и что я не в силах выразить в тонах и полутонах. Нино, кстати, считал, что из «Дороги» может получиться отличное оперное либретто. Кто знает, может, когда-нибудь такая опера и появится, жаль только, что не на его музыку.

Он всегда был в прекрасном настроении, с ним я ни секунды не чувствовал, что речь идет о работе. И скромностью он отличался феноменальной, всегда подчеркивал, что музыка — лишь одно из слагаемых фильма, не больше того. В чем я с ним полностью солидарен.

К людям привязываешься смолоду. В юности у меня было много друзей, как правило, старших по возрасту. Мы могли часами сидеть и разговаривать о том о сем. Позже мои дружеские контакты более или менее сосредоточились в среде киношников. На то, чтоб заводить друзей где-то вовне, просто не было времени. И как-то сама собой большая часть тех, с кем я работаю, составила круг моего постоянного общения. Что до прочих, то им раньше или позже пред-

стояло примириться с тем, что чисто светское времяпрепровождение для меня не существует. Многие, с кем я был знаком, расценили это по-своему, заключив, что я не слишком нуждаюсь в их обществе. И в ряде случаев оказались правы. Ведь в моей работе — весь смысл моей жизни. Общение — роскошь, которую я могу себе позволить лишь в перерыве между картинами. И это не секрет только для тех, кто тоже работает в кино. Например, я могу уделить лишь пару минут телефонному разговору с Франческо Рози, и он на меня не обижается.

Я много думал о том, чем займусь, когда либо по состоянию здоровья, либо потому, что не найдется никого, кто захочет вкладывать деньги в мои проекты, перестану снимать фильмы.

Ну, во-первых, я мог бы целиком посвятить себя графике. По-моему, у меня просто не было времени, чтобы сделать в этой области то, на что я по-настоящему способен.

Во-вторых, буду, вероятно, писать. Мне всегда казалось, что я смог бы сочинять рассказы для детей. У меня даже есть в запасе несколько: они как бы принадлежат герою будущего фильма, который пишет их для заработка; а потом они обретут на экране свою собственную жизнь. В одном из рассказов фигурирует миниатюрная карета из пармезана, которая движется на колесах из сыра проволоне; и вот эта соблазнительная карета сбивается с дороги, выложенной брикетиками масла. Ее пытаются вытащить из кювета две лошади из рикотты, отчаянно погоняемые кучером из маскарпоне, который без устали нахлестывает их кнутом из тонких полосок моццареллы... Признаюсь, я так и не дописал этот рассказ. Сидя за столом, я вдруг почувствовал, что так проголодался, что бросил все как было и отправился поесть.

Почти все накапливающиеся бумаги я предаю огню. Не люблю жить прошлым. Когда-то я пытался кое-что откладывать на память, но то было давным-давно. Время шло, бумаг становилось все больше. Особенно много места у меня никогда не было, так что отыскать что-нибудь в этой куче все равно не было возможности. А раскладывать все по полочкам — откуда взять столько времени?

Во всех случаях, когда я снимал, разглядывать старые бумаженции мне бывало некогда. А когда был в простое, на меня находило уныние. Перебирать в таком состоянии сувениры тех времен, когда работа кипела ключом, — не самое воодушевляющее занятие.

Многие просят меня подарить что-нибудь на память, например старый сценарий, статью, письмо. Так я с чистой совестью заявляю, что у меня ничего нет. Одним словом, я избавляюсь от всего, от чего только можно. При этом всегда руководствуюсь одним и тем же вопросом: «Могу ли я без вот этого прожить?» Если это контракт, на который с ходом времени, возможно, придется взглянуть, я отсылаю его своему адвокату. Если напоминание о чем-то личном, выкидываю тем более, ведь позже избавиться от него будет еще труднее. Случается ли мне в результате остаться без рисунка, который мне нравится, без наброска сюжета, даже без сценария? Разумеется. Но закопать себя под горой бумаг? Ну уж нет! Да и шанс отыскать нужное минимален.

У меня никогда не было возможности обзавестись достаточно просторными апартаментами и помощником, который раскладывал бы все бумаги по местам. Заходя в свой офис, я предпочитаю, чтобы мой рабочий стол был девственно пуст, как и мой ум, между прочим. Мне нравится начинать каждый день с чистого листа.

«Должно быть, это ее муж Феллини»

На протяжении многих лет происходит одно и то же. Кто бы ни обрушивался на меня с нападками, кто бы ни делал мне ту или иную гадость, на нее всегда болезненнее всего реагирует Джульетта. Она принимает близко к сердцу любой упрек, касается ли он известного миру режиссера Феллини или просто ее собственного драгоценного Федерико.

В любом турне, на любом кинофестивале Джульетта пользовалась огромной популярностью. В ней видели не синьору Феллини, а синьорину Мазину или просто Джульетту. Я тоже испытывал гордость за нее, за ее успех. Ей ведь приходилось работать и с другими режиссерами, а также на телевидении, но знаменитой-то ее сделали прежде всего роли в моих фильмах — Джельсомина и Кабирия. В Италии, за стенами Рима, ее узнавали чаще, чем меня. Когда по телевидению шел сериал с ее участием «Элеонора», миланцы окружали ее на улицах, осаждая просьбами об автографе. Мне ничего не оставалось, как отходить в сторону и ждать. Как-то одна женщина указала на меня пальцем и сказала своему спутнику: «Должно быть, это ее муж Феллини».

Джульетта была прекрасна в «Безумной из Шайо». В тот момент я ничего не снимал, и мне захотелось съездить во Францию — посмотреть на нее на съемочной площадке. Звездой фильма была Кэтрин Хепбёрн, но нам практически так и не удалось познакомиться. Я старался ничем не выдавать своего присутствия. Со стороны Брайана Форбса, снимавшего картину, было верхом любезности допустить меня в святая святых, и я вовсе не хотел давать ему повод подумать, что я явился исключительно ради того, чтобы поддержать Джульетту. В этом не было необходимости: она с полуслова уловила смысл моих минимальных рекомендаций.

Итак, она снялась в имевшем незаурядный успех телесериале, регулярно писала свою колонку в газету, работала в ЮНИСЕФ. У Джульетты особый дар сопереживания с теми, у кого возникают проблемы в семье, кто нуждается в материальной помощи, а также с детьми — быть может, потому что нам на долю не выпало обзавестись своими.

Лишь в последние годы мне довелось в полной мере осознать, сколь важную роль сыграли в моей жизни многие, кто помогал мне ступенька за ступенькой преодолевать преграды, стоявшие на моем творческом пути. Разумеется, я всегда чувствовал плечо Джульетты, а забудь я об этом хоть на минуту, она не преминула бы напомнить. Но рядом были и другие: мои мать и отец, моя римская тетушка, позволившая мне разделить с ней кров, и, что не менее важно, тетушка Джульетты, у которой мы обитали, пока не обзавелись собственным жильем, что случилось не в один день, а также Альдо Фабрици, Росселлини, Латтуада...

Слишком поздно до меня дошло, какой поддержкой и опорой была для меня мать. Не то чтобы она специально что-то делала, но она не мешала мне стать

самим собой. Пусть мои представления и взгляды не совпадали с ее воззрениями, она нашла для меня ободряющие слова, а потом и деньги, позволившие мне идти своей дорогой.

Теперь я вижу, как вырос мой неоплаченный долг. Когда я стал режиссером, добился успеха, я должен был сказать своей матери, сказать коротко и ясно, что вполне сознаю, сколь важную, незаменимую роль сыграла она в начале моего жизненного пути.

Зарабатывать деньги — этого таланта у меня никогда не было. Напротив, у них восхитительное свойство утекать из моих рук. Случись мне когда-нибудь заиметь их столько, что встал бы вопрос о вложении капитала, я наверняка распорядился бы ими наихудшим образом. Дело в том, что деньги как таковые меня никогда не интересовали. Пожалуй, единственный раз, когда я всерьез о них думал, — это по прибытии в Рим. Постоянно чувствуя легкий голод, я должен был выбирать: поесть ли сытно, но только раз в день, или купить себе еще чашку кофе, или, допустим, угостить кофе еще кого-нибудь.

Я не люблю ничего собирать. Как-то мне довелось услышать историю одного аргентинского гаучо: он ел с ножа, боясь, что однажды воспользовавшись вилкой, захочет присовокупить к ней тарелку, а затем стол, стул, чтобы сидеть за столом, и наконец дом, чтобы все это хранить.

Меня постоянно преследует навязчивое ощущение: если я накоплю много вещей, они завладеют мной. Всю свою жизнь я пытался бороться с тем, как закрепощают человека неодушевленные предметы. Думается, в какой-то мере эта моя тревога распространилась и на людей: я инстинктивно боролся с искушением оказаться в эмоциональной зависимости от кого-то еще, воспринимал ее как угрозу.

Поскольку Джульетта, подобно большинству женщин, любит иметь под рукой все необходимое, мы ведем не такой аскетический образ жизни, какой вел бы я, не будь женат. В конце концов на меня ведь тоже заявили права собственности, и кто? — мои собственные ленты.

Я никогда не умел толком заключать сделки. Почему-то меня коробило от самой необходимости говорить о деньгах. Я не знал, например, в какую сумму оценить собственную работу. Возможно, моя финансовая неудачливость и происходит оттого, что я никогда не умел возвести число, количество, сумму в ранг жизненной цели. Мне никак не удается оценить то, чем я владею, по рыночному курсу. Единственный предмет роскоши, по которому я тосковал, — это шикарный автомобиль. Скажу честно, не только для того, чтобы на нем ездить, а чтобы им гордиться. Сейчас мне уже не совсем понятно это чувство, но, не скрою, оно у меня было.

Я совсем не умею обращаться с большими деньгами — такими, что кажутся нереальными. Я часто бросаю их на ветер. Точнее, бросал, когда они попадали мне в руки. И напротив, когда дело касается мелких сумм, которые ровным счетом ничего не значат, я готов сделаться чуть ли не скрягой.

Роскошь, которую я ценю превыше всего остального, — такси. Одна из моих попыток подвергнуть ревизии собственные расходы началась именно с того, что я был обескуражен, сообразив, во что влетают мои разъезды по городу в период простоя. Получалось, я не зарабатываю деньги, а только трачу. Впрочем, поскольку я не люблю ни путешествовать, ни шастать по магазинам, мне и ограничивать-то себя не в чем. Все, что мне нужно, — это нормальное жилье. Вот Джульетта, к примеру, не может бросить курить, а я не выношу дыма — с тех пор как сам перестал дымить, как паровоз. Естественно, для курения ей нужна особая комната. Я не раз говорил, что ей это здоровья не прибавит, но она меня не слушает.

Но от чего я не в силах отказаться, так это от вкусной еды. Причем я должен был бы сделать это вовсе не из финансовых, а из эстетических соображений — чтобы без отвращения смотреть на себя в зеркало. Но увы!

Пару дней назад был я на приеме. Подавали горячую закуску, совершенно изумительную. К сожалению, слишком горячую, чтобы проглотить целиком. Я откусил половину, другая, раскрошившись, шмякнулась на пол. Я онемел от ужаса. Что же, роскошный белый ковер непоправимо испорчен? И теперь во всей квартире придется менять покрытие? А может, мне застыть на месте до конца приема, а потом в толпе гостей скромно ретироваться? Я со страхом опу-

стил глаза. И обнаружил, что несъеденный кусок приземлился у меня на животе. Не зная, радоваться или печалиться, я быстро схватил и проглотил вещественное доказательство своего преступления.

Итак, на еде не сэкономишь. А стоит лишь подумать о диете, как пробуждается волчий аппетит и я начинаю есть еще чаще и больше. Словом, диета для меня — непозволительная роскошь. Значит, урезать придется расходы на транспорт. И то благо: не только денег в кармане прибавится, но будет повод вспомнить те чудесные дни, когда я впервые появился в Риме. В ту пору я бывал доволен уже тем, что могу сесть на автобус, а не тащиться пешком. Увы, время необратимо. Люди меняются. Моей решимости хватило лишь на несколько месяцев. От силы. А может, и всего на месяц, просто тянулся он бесконечно. В конце концов я поднял руку и подозвал такси.

Для нас, итальянцев, демократия явилась внезапным освобождением от оков, в которых мы прожили не один век. Мои ранние годы были омрачены тенью фашизма, но когда нацисты потерпели поражение и на нашу землю ступили американцы, мы по-прежнему были народом, который мало что знал о демократии. С одной стороны, коррумпированные политики с изысканными манерами и потайными карманами, с другой — мафия. Случалось, ко мне обращались мафиози, специализировавшиеся на отмывании доходов, но добывать таким образом деньги на постановку фильмов не в моих правилах.

Кто-то полагает, что мой вклад в кино неоправданно завышен. Пусть так. Но для меня важно, что сам я не продаюсь. Скорее соглашусь голодать, нежели сделаю что-нибудь, что не считаю достойным. Пожалуй, я добился бы большего, если бы в борьбе за мой фильм соревновались несколько продюсеров. А я и одного-то всегда находил с трудом. После успеха нескольких моих лент я получил ряд предложений, в частности из Голливуда. Мне предлагали большие деньги, но работать предстояло в Америке и, хуже того, снимать фильм, который мне предложат. А мне всегда хотелось делать *мой фильм* — и ничей больше.

Не буду скрывать: состоятельные дамы, наследницы богатых отцов, жены промышленных магнатов не раз намекали на возможность интимных отношений, небрежно добавляя, что могут помочь финансировать мои картины. Я не соглашался. Мне хотелось оставаться как можно дальше от купли-продажи.

Однажды мы были на мели, а мне надо было пригласить несколько человек на обед. Вопрос, чем оплатить счет, оставался открытым. К тому же порой приглашенных оказывается больше, чем ожидаешь. И вот Джульетта протягивает мне набитый кредитками конверт и говорит: «Знаешь, это заначка, я о ней совсем забыла, иди на свой обед и ни о чем не волнуйся». Прошло немало времени, прежде чем я обнаружил, что она продала несколько своих золотых украшений (они, впрочем, были не очень дорогие). Я понял это, заметив, что она их больше не надевает. А она в ответ: эти, дескать, ей надоели; может быть, когда-нибудь, когда мы разбогатеем, купит себе новые.

Мы так и не разбогатели и не приобрели новые драгоценности.

Макароны и магия

Есть три временны́х измерения: прошлое, настоящее и область фантазии.

Что до будущего, то оно, понятно, может фигурировать под девизом «Что, если...». Мы живем в настоящем, но детерминированы прошлым, которое можем изменить лишь в наших воспоминаниях. Ткань настоящего прядется из нитей прошлого. Это и есть то время, какое я предпочитаю обозначать как вечное настоящее.

Худшая из тюрем, в которой может оказаться любой, сложена из сожалений. Таково время, фигурирующее под девизом «Если бы только...». Нужно всеми силами стараться не попасть в его ловушку, ведь никому не дано терзать нас изощреннее, чем делаем это мы сами. Когда журналисты спрашивают меня: «О чем в своей жизни вы сожалеете?» — я всегда отвечаю: «Ни о чем». Это самый короткий ответ, какой я могу дать, не выходя за рамки приличий. Как правило, я стараюсь их не нарушать. Есть, однако, и у меня повод для сожалений, которыми я делюсь не часто. В свое время я рассказал о них Джузеппе Торнаторе. Я редко даю советы, но ему мне хотелось пожелать удачи на том пути, по которому я не пошел.

Я оказался первым, кому он показал только что смонтированный вариант своего «Кинотеатра «Парадизо». Мы были одни, он прокрутил картину, а потом спросил, что ему следует делать. И мне вспомнилось то давнее время, когда юный растерянный дебютант показал свой первый фильм мастеру, до которого ему было как до луны: Росселлини сидел и смотрел то, что снял я.

Фильм Торнаторе мне очень понравился, но я счел нужным заметить, что он слишком длинен и, пожалуй, его стоило бы сократить. Но когда он спросил меня, что, по-моему, можно из него вырезать, я не посоветовал ничего. И считаю, что поступил правильно. Режиссер не должен слушать никого, кроме самого себя.

Когда «Парадизо» получил широкое международное признание и был удостоен «Оскара», я посоветовал Торнаторе не повторять ошибку, которую совершил я. Она заключалась в том, что между моими фильмами были годы простоя. В жизни бывают моменты высшего взлета, когда вам обеспечено всеобщее одобрение. Для меня это был период «Сладкой жизни» и «Оскаров». В такой период самое главное — работать как можно больше.

Долгое время я был убежден, что лучше вообще ничего не снимать, нежели пускаться в работу над чем-то, во что не до конца веришь. Сейчас я смотрю на это иначе. Ведь даже неудачный фильм способен научить многому и, чем черт не шутит, указать путь к чему-то лучшему. Жаль, что я не снимал больше и чаще.

А ныне мне остается лишь оплакивать все те ленты, какие я мог снять и не снял, какие впечатления и эмоции мог вызвать к жизни и не вызвал.

Одна из самых коварных угроз — страх перед возможной ошибкой. Ты останавливаешься на полпути. А надо, не дожидаясь благоприятного момента, удачного поворота судьбы, идти прямо на середину арены. Вот что я сказал бы теперь любому молодому режиссеру, спрашивающему у меня совета. Когда «Кинотеатр «Парадизо» получил «Оскар», я предостерег Джузеппе: «Твой час пришел. Используй его на все сто. Не жди, пока придет совершенство. Не жди никого и ничего. Когда ты молод, кажется, что звездный час будет длиться вечно. Но он капризен и краток. Его не вызовешь усилием воли, у него свой черед. Самое печальное — не заметить, как он наступает, и не насладиться этим моментом. Но и наслаждаться им, не стремясь продлить его насколько сможешь, тоже грустно. Сними фильм. Сними много фильмов».

Если вам суждено сделать ошибку, пусть уж она будет следствием действия, а не бездействия. Откройся вновь передо мной такая возможность, я бы рискнул. Я предпочел бы снять фильм, даже не будучи уверен, что он до конца оправдает мои ожидания, нежели совсем отказаться от него. А так — мириады историй, которые мне хотелось поведать, погаснут вместе со мной.

Мне всегда хотелось снять «Пиноккио» по книге Карло Коллоди. Мой фильм не был бы похож на диснеевский. В моем «Пиноккио» каждый раз, когда кукла лжет женщине, у нее увеличивается в размерах, что бы вы думали? Ну, только не нос.

Когда я был маленьким, книги, казалось, существовали для того, чтобы швыряться ими в братишку. Они были принадлежностью взрослых. Атрибутом школы. Школа же не раскрывала, а захлопывала окружающий мир, воздвигала барьеры между мной и моей свободой, заточая в четырех стенах на большую и лучшую часть дня. Среди учителей не было никого, кому мне хотелось бы подражать. Я очень рано понял, что не хочу быть таким, как они. Скажу больше: стремился поступать во всем ровным счетом наоборот. А книга представала чем-то неотделимым от школьной тягомотины и всей этой публики, с которой и знаться не хотелось.

В восемь или девять лет состоялась моя первая счастливая встреча с книгой, ставшей мне другом на долгие годы. Этим другом был «Пиноккио». Я понял, что в книжку можно влюбиться, что она может оказывать магическое действие. Пожалуй, наименее интересное в этой сказке — ее финал. Когда кукла превращается в живого мальчишку, Карло Коллоди, типичный человек XIX века, опускается до плоского морализаторства. Это печально. Ведь, теряя свое марионеточное естество, Пиноккио утрачивает и свое детство, полное восхитительного знания животного мира и волшебных чар, становясь самым обычным благонравным дурачком.

Пиноккио родом из Романьи, я тоже. Мне хотелось воплотить на экране

этот сюжет в духе самого Коллоди, с участием живых исполнителей, но в стилистике великолепных иллюстраций Кьостри. Когда я был молод, я учился рисовать, копируя эти рисунки, но так и не смог приблизиться к их совершенству. Зато у меня появилась куча идей по части того, как показать в фильме приключения Пиноккио в Стране игрушек.

Мне в этой истории близок не столько Пиноккио, сколько Джепетто. Вырезать из дерева фигурку Пиноккио — разве это не то же самое, что снять фильм? Для меня параллель между Джепетто, занятым своим делом, и мною, погруженным в работу над фильмом, неоспорима. Мастеря фигурку, Джепетто и не подозревал, что скоро она выйдет из-под его контроля. По мере того как отлетает стружка, Пиноккио становится самим собой. Это в точности соответствует динамике моего режиссерского ремесла: сначала я стараюсь установить контроль над фильмом, а затем фильм завладевает мной. Джепетто считал, что главный в этой паре — он; но чем дольше он трудился, тем больше появлялось у него сомнений.

Пиноккио стал одним из моих любимцев. Доведись мне действительно снять фильм, и притом так, как я его задумывал: с живыми актерами, для себя я выбрал бы роль Джепетто. А на роль Пиноккио я вижу лишь одного бесспорного кандидата — Джульетту.

Меня всегда влекли к себе сказки Шарля Перро и Ханса Кристиана Андерсена. Только вообразите: «Рапунцель», «Принцесса на горошине», «Русалочка»! Какой радостью было бы перенести на экран эти чудесные истории! Мне так и видится маленькая принцесса: она в ночной рубашке, ей так тоскливо и неуютно на целой горе матрацев; бедняжка и не подозревает, что всему виной — горошина. Эта сцена так отчетливо прорисовывается в моем сознании, что подчас мне кажется: ведь я уже снял этот фильм. А несчастная романтичная русалочка, готовая всем пожертвовать во имя любви? Она тоже близка каждому из нас, ибо вся наша жизнь проходит в подобном поиске. А как глубок замысел «Нового платья короля»! Волшебные сказки — одна из самых совершенных форм, в какие воплотился человеческий гений. Между прочим, знаете, почему еще я так заинтересовался Юнгом? Потому что ему принадлежит проникновенный анализ сказок как компонентов нашего подсознания.

Жизнь — это смесь магии и макарон, фантазии и реальности. Кино — это магия, макароны — реальность, а может быть, все наоборот? Мне всегда бывало непросто найти водораздел между реальным и ирреальным. Все художники на свете заняты воплощением собственных фантазий, чтобы затем разделить их с другими. Плоды их воображения капризны, причудливы, интуитивны, иррациональны. Я начинаю снимать фильм, и вдруг происходит что-то странное. Иногда мне всерьез кажется, что продолжаю над ним работу уже не я — нет, это фильм перехватил инициативу и ведет меня за собой.

Продюсеры не раз предлагали мне экранизировать «Ад» Данте. Я и сам об этом подумывал, но не позволял своей фантазии разгуляться всласть, ибо был уверен, что их представления о шедевре Данте радикально расходятся с моими. Появись у меня такая возможность, я бы перенес на экран всю «Божественную комедию», только сделав акцент не на фигуре Вергилия и инфернальных блудилищах, а на образе Беатриче в финальной части поэмы — «Рай». И тогда именно целомудрие Беатриче стало бы эмоциональным лейтмотивом всей ленты. Я призвал бы на помощь образность Иеронима Босха как наиболее органичную для такого рода киноповествования. Но продюсерам подавай только голые сиськи и ляжки! Я никогда не рискнул бы свести творение Данте до уровня банальной кассовой развлекаловки.

Вообще-то говоря, было бы еще интереснее снять фильм о жизни самого Данте Алигьери, еще более фантастичной, нежели «Божественная комедия», ведь она никем не придумана. Я отобразил бы его многолетние скитания по Италии XIII века на фоне ярких батальных эпизодов, которые привели бы в восторг самого Куросаву.

Обращались ко мне и в связи с экранизацией «Илиады». В детстве мы читали и заучивали ее наизусть, а потом выскакивали на улицу и играли в греков и троянцев, подобно тому как американские ребятишки играют в гангстеров и копов. Не знаю почему, но мне казалось нескромным снимать «Илиаду Фелли-

ни», а рабски следовать за сюжетом Гомера я все равно бы не смог. Кроме того, трудно найти убедительное образное воплощение произведению, о котором у каждого сложилось глубоко индивидуальное представление.

Мечтой моей жизни было экранизировать «Дон Кихота». Я даже знаю, кто был бы идеален в главной роли. Жак Тати! Но мне никогда не приходил на ум идеальный Санчо Панса. А между тем он не менее важный персонаж для развития действия, нежели сам Дон Кихот. Вместе они — как Лаурел и Харди.

И наконец, один из фильмов, который я надеялся сделать, основывался на повести Кафки «Америка». Его, по моему убеждению, вполне можно было снять на студии «Чинечитта». Кафкой я восхищаюсь давно, еще с того времени, когда репортером журнала «Марк Аврелий» прочел его новеллу «Превращение». Кафка никогда не был в Америке. А я там бывал, и не однажды. То ви́дение этой страны, какое я намеревался запечатлеть, принадлежало ему, а не мне. Роман Кафки незавершен, но романы вообще трудно экранизировать, они слишком длинны, а здесь было все, что мне требовалось. Это взгляд европейца на Америку, в чем-то напоминающий Диккенса. А сама незаконченность книги, ее фрагментарная композиция только стимулировали полет моей фантазии.

Меня всегда интересовал феномен клинической смерти. Верю, что в этот момент люди открывают для себя тайну жизни и смерти. Цена такого знания — гибель, однако прежде чем умирает тело, разгадка связи между бытием и небытием успевает запечатлеться в сознании тех, кого постигает нечто вроде комы — иными словами, временной зазор между окончательной смертью и последним вздохом.

Такой удел я предуготовил для Дж. Масторны. Сюжет фильма «Путешествие Дж. Масторны», о котором я думал на протяжении нескольких десятилетий, я долго хранил в секрете. Мысль о нем зародилась в начале моей кинематографической карьеры, и я развивал ее, работая над другими картинами. Я никогда сколько-нибудь подробно не излагал ее продюсерам, что отнюдь не способствовало успешному финансированию.

Был момент, когда все шло к тому, что мой давний проект осуществится. Уже начали сооружать декорации. И вдруг я заболел. Какое-то время пребывал на грани жизни и смерти. В таком пограничном состоянии я еще более приблизился к «Масторне». А придя в себя, уже не смог с определенностью различить, что в моих воспоминаниях диктовалось реальностью, а что нет. Теперь я могу рассказать, каков был мой замысел, ибо примирился с тем, что этот фильм я никогда не сниму. Не сниму по целому ряду причин. Не то чтобы у меня не хватило сил его снять, нет, у меня недостанет сил убедить кого-нибудь вложить в него деньги. Кое-кто из моих сотрудников вполголоса судачит: Феллини, мол, боится приступать к съемкам этого фильма из суеверия. «Все дело в том, — говорят, — что Феллини срисовал этого Дж. Масторну с самого себя, и он опасается, что отдаст концы, как только закончит съемки».

Подлинная причина заключается в том, что пока «Масторна» дожидался своей очереди, я ощипал его, как цыпленка. По мере надобности я заимствовал из него то одно, то другое, так что ныне кусочки «Масторны» проглядывают в ткани чуть ли не всех моих лент. В результате нетронутым остался лишь костяк главной идеи замысла, и теперь мне пришлось бы сооружать всю постройку заново, по кирпичику. В этом фильме я намеревался воплотить определенные стороны моей внутренней жизни, опереться не столько на те или иные обстоятельства своей биографии, сколько на свои чувства и ощущения. Масторна был моим альтер-эго в не меньшей мере, нежели Гвидо в «8 ½ «. Помню, давая указания Мастроянни, игравшему Гвидо, я все время чувствовал, будто режиссирую самого себя.

Очень долго я вообще отказывался обсуждать на людях этот замысел. Мне казалось: стоит мне поведать кому-нибудь эту историю, прежде чем я вызову ее к жизни, и безвозвратно исчезнет вся ее магия. Дело в том, что Масторна умел летать, как зачастую и я, во сне. Когда я во сне отрываюсь от земли, у меня возникает такое упоительное чувство свободы! До чего же мне нравится летать во сне! Во мне просыпается то же ощущение невиданной легкости, как и тогда, когда я делаю фильм.

Впервые этот сюжет забрезжил в моем сознании, когда я осматривал Кёльнский собор. Там я услышал рассказ о некоем монахе, жившем во времена Средневековья. Так вот, этот монах мог воспарять над землей, повинуясь неведомой воле. Наделенный чудесным даром, он, однако, не мог управлять им, и в результате его нередко заставали в самых неподобающих случаю позах и положениях. Что до моего героя, то он, как и я, панически боится высоты. А самое имя Масторна... чего только не нагородили журналисты и киноведы, наперебой гадая о том, что оно для меня значило. А ларчик открывался предельно просто: я выудил это имя из телефонного справочника.

Теперь Масторне уже не взлететь. Мне казалось, если я когда-нибудь сниму этот фильм, он станет лучшим из всех, что я сделал. Что ж, теперь, когда ясно, что давней мечте не сбыться, ничто не помешает мне пребывать в этой вере. Существующий лишь для меня одного, он меня не разочарует.

Я долго вынашивал в памяти один эпизод, который хотел бы снять, да вот незадача: никак не мог отыскать для него подходящий фильм. Похоже, я выжидал слишком долго и теперь смогу прокрутить его лишь в своей голове.

Лет семьдесят назад в городе построили Дворец правосудия. Однако проектировщики допустили ошибку, рассчитывая вес массивного здания, и оно с момента завершения строительства начало медленно погружаться в реку. И наступил момент, когда этот процесс ускорился и весь персонал пришлось эвакуировать. Здание опустело, приобрело зловещий, нежилой вид. Им безраздельно завладели крысы. Такие крупные, что кошкам они не по зубам. Скорее уж кошки станут их повседневной добычей.

И вот однажды ночью — точнее, около трех часов утра, когда на улицах темно и безлюдно, — к тонущему зданию съезжаются огромные грузовики. Грузовики с железными клетками из местного зверинца, а в них — пантеры и тигры. Грузовики ставят в тоннеле и из клеток выпускают хищников. Только представьте себе: непроглядная тьма, и единственное, что в ней светится, пылающие угольки зеленых глаз...

Мне приходит на память чудесный фильм с Мэй Уэст: она укрощает львов. Мне хотелось бы стать режиссером этого фильма. Мэй Уэст и львы — разве это не то же, что снимать тигров и пантер?

У меня вызвал живой интерес образ Кинг Конга. По-моему, этому благородному зверю присущи черты большого киногероя. Мне импонируют замысел в целом и, в частности, то обстоятельство, что в этом образе по сути воплощены все мужчины, их полная беззащитность перед женскими чарами. Как это мне понятно! Романтик Кинг Конг. Пойманный, стреноженный, в конце концов убитый и в то же время вызывающий зависть силою своей невероятной, чуждой страха перед последствиями страсти. Любовь, ненависть, ярость — как все это прекрасно! Чем дольше живешь, тем больше становишься объективным наблюдателем.

Когда я сказал де Лаурентису, только что осуществившему римейк «Кинг Конга», что этот проект мог бы меня заинтересовать, он ответил, не моргнув глазом: «Прекрасно. Как насчет «Дочери Кинг Конга»?»

Однажды мне приснилась своеобразная вариация истории Робинзона Крузо. На побережье островка в одном из южных морей волны выбрасывают маленькую лодчонку с одним-единственным матросом. Обитатели островка никогда еще не видели белого человека, поэтому они воздают ему почести как богу. Поскольку события всей предыдущей жизни прочно изгладились из его памяти, он и сам начинает верить, что он бог, становясь в первобытной общине чем-то, как посчитали бы наши современники, вроде кумира, подобием рок-звезды. Все стремятся угодить ему, особенно юные туземки, которые дефилируют перед ним, соблазнительно покачивая роскошными бедрами и гордо выставляя напоказ обнаженную грудь. Однако у него появляются и враги. Далее следуют сюжетные хитросплетения, которые я не смог бы в точности пересказать, но помню, что во сне не утрачивал к ним интереса.

Как бы то ни было, когда наш герой уже обречен погибнуть от рук завистников, на воды лагуны спускается небольшой гидроплан и на островке появляются еще несколько белых. Наш герой не узнает их, но они приветствуют его как давнего друга.

«Федерико! — радостно обращаются они к нему. — Ну, ты опять превзошел самого себя. Ты нашел лучшее место в Полинезии для натурных съемок твоего «Робинзона Крузо».

Мне хотелось бы перенести на экран какой-нибудь детективный сюжет с участием частного сыщика — сделать что-то вроде фильма «черной серии», только в цвете. Телевизионщики обращались ко мне с таким предложением, только их интересовал сериал. Но я не был уверен, что у меня хватит на него запала, а как можно иначе удержать людей у их домашних экранов? На протяжении многих лет женщины обращаются ко мне с одним и тем же вопросом: «Почему вы не снимете по-настоящему романтический фильм?» Я не знаю, как на него ответить. Мне кажется, я именно это и делал.

А Марчелло как-то попросил меня подумать о сценарии фильма, который мы сделаем вместе, когда состаримся. Ему хотелось сыграть выжившего из ума старика. Я ответил: «А как насчет того, чтобы мне тоже впасть в детство?»

Я не прочь при случае подпустить шпильку иным ретивым падре и не скрываю свое отношение к порокам, процветающим в лоне нашей церкви и ее институтов, и это естественно: католицизм и католики не всегда равнозначны друг другу. Но я никоим образом не отрицаю католицизма. Да и как может быть иначе? Я же католик.

Я религиозен по натуре. Обожаю тайну, ведь в жизни ее так много. А в смерти даже больше. С детства я испытывал влечение ко всему, что таит в себе мистику. Мне нравятся пышность церковных служб, торжественность ритуалов, импонирует идея папства, но особенно свод заповедей для верующих, неотъемлемой частью которого является грех.

Кем еще, скажите, можно быть в Италии? Мать Церковь стала для меня отчизной, прежде чем я вошел в сознательный возраст. Что бы я критиковал, против чего бы восставал, не будь вокруг меня этой всеобъемлющей системы? Я убежден, что чувство веры, пусть понимаемое сколь угодно широко, жизненно необходимо человеку. Мне кажется, все мы молимся Кому-то, Чему-то, даже именуя это желанием.

Америка — бесконечно привлекательное место в глазах европейцев. А я — европеец-латинянин, что означает: по крайней мере, одной ногой стою в прошлом. Быть может, и обеими. Едва ли так уж хорошо быть римлянином, хранящим в своих жилах память тысячелетий. Я обитаю в городе, где меня со всех сторон обступает прошлое. У нас, жителей Рима, вошло в привычку говорить друг другу: «Увидимся у Пантеона, поедим мороженого». Или: «Срежем угол возле Колизея». Итак, все вокруг меня — прошлое, руины прошлого. Когда ходишь пешком по Риму, не можешь не замечать памятники, статуи, древние стены — все то, что приводит сюда толпы туристов, без устали щелкающих фотокамерами. Нам нет нужды в фотографиях. Рим и так вошел в плоть и кровь каждого, кто прожил здесь большую часть своей жизни. Он — часть нашего подсознания. И, я уверен, часть моего. Именно он исподволь определяет то, как мы, жители этого города, смотрим на будущее. Он побуждает нас воспринимать завтрашний день без особых эмоций. Как бы призывая вслушаться в голос, доносящийся откуда-то из глубин подсознания. Этот голос успокаивает: «На самом деле ничто не имеет значения. Жизнь приходит, и жизнь уходит. Я только малая ее частица, крошечное звено в бесконечной цепи». Над Римом витает дух бренности всего сущего, ведь этим воздухом дышало столько поколений.

Когда я наезжаю в Калифорнию, а это бывает раз в несколько лет, то с трудом узнаю место, где наверняка уже был в свой прошлый приезд. Не прошу продемонстрировать памятники старины лишь потому, что мне ненароком могут указать на заправочную станцию. Все там меняется так быстро, что не успевает запечатлеться даже на почтовой открытке.

Один раз, когда я решил там задержаться — надо было изучить новые кинопроекты, — мне должны были отвести офис. Я попросил, нет, даже настоял, чтобы он помещался в старом доме. У меня не было ощущения, что я смогу плодотворно работать в одном из современных небоскребов из стекла и стали, и, кроме всего прочего, меня наверняка терзала бы клаустрофобия в здании, в котором не открываются окна. Мне ответили: «Ну разумеется». На следующий

день известили, что нашли помещение, которое мне наверняка подойдет. Как оперативно! Это совершенно в их духе. Американцы сама любезность. И тут же мне показали здание. На мой взгляд, оно было новым. «Да что вы, — возразили они. — Оно старое. Ему уже пять лет».

Ах, эта Америка с ее наивностью и энергией. Всегда устремлена в завтрашний день. Она фантастична.

Смерть — она такая живая

На «Оскарах» — звездная пыль...

Когда я был маленьким, я частенько болел. Не слишком серьезно, просто бывали приступы головокружения. Я ничего не имел против. Мне нравилось, что мне уделяют больше внимания. Нравилось ощущение драмы. Случалось, я даже симулировал болезнь или травму.

А уже став взрослым, делал то же самое с целью уклониться от чего-либо, в чем мне не хотелось участвовать.

И вот недомогания превратились в реальность. Когда мои болезни стали взаправдашними, я начал стыдиться их и прятать от посторонних глаз.

В 1992 году, когда Американская киноакадемия телефонным звонком известила меня, что я удостоен почетного «Оскара» за большой вклад в развитие киноискусства, мое сердце сперва радостно забилось, но чуть позже радость уступила место смешанным чувствам. Формулировка «за большой вклад» отнюдь не всегда подразумевает, что ваша жизнь уже позади, но вполне может означать, что уже в прошлом ваш «большой вклад», по крайней мере, он может быть воспринят как «прошлый». Моей первой мыслью было: а поможет ли эта премия финансированию новой постановки? Второй: как здорово! Ведь моей работе наконец-то воздали должное. А третьей: как жаль, что этой награды удостоен не мой последний фильм «Голоса Луны». А еще чуть позже я подумал: надеюсь, это не та легендарная награда, которой вас удостаивают, когда вы уже умерли для искусства и вот-вот покинете этот бренный мир, не утешительный приз ушедшему на покой пенсионеру.

Наверное, это разновидность суеверия, но я всегда был уверен, что «Оскар» за вклад в развитие киноискусства мне вручат на исходе моего жизненного пути. Но этот момент, надеюсь, еще впереди. Ведь мне не терпелось получить этот приз вот уже лет двадцать—двадцать пять.

Меня собираются эскортировать в Лос-Анджелес первым классом — предел мечтаний для смертного. Но для меня предел мечтаний заключался в том, чтобы не вылетать вовсе. Пусть летит Джульетта, подумал я. Она обожает подобные церемонии. У нее появится повод заказать новое платье. Да пусть заказывает хоть шесть. Пусть летит в сопровождении Марио Лонгарди. И Мастроянни. В чьем угодно сопровождении, только не в моем. Я никогда не любил шляться по городам и странам, а сейчас люблю еще меньше. К тому же я неважно себя чувствовал. На сей раз это не предлог, и нет ничего хуже, чем когда окружающие видят, что ты не в своей тарелке. А потом зародилось еще одно опасение: а вдруг «Оскар» сработает совсем не так, как я рассчитываю? Меня всегда настораживает реакция других людей, в особенности реакция продюсеров, которых я никогда толком не понимал. А если им втемяшится, что этот «Оскар» символизирует мое прощание с кино или прощание кино со мной?

И тут я решил, что сделаю.

Я сниму на пленку свое ответное слово. Сам смонтирую его в Риме, вручу Джульетте, а она доставит его в Голливуд. И выйдет на подиум за статуэткой. Лучше не придумаешь.

Увы, еще до вручения премий я узнал, что Джульетта очень больна. Больна гораздо серьезнее, чем казалось. Конечно, в какой-то мере она об этом догадывалась, но всего знать не хотела. Что до меня, то я смотрю на такие вещи диаметрально иначе. Я предпочел бы знать всю правду. И хотя я никогда не думал, что доктора непогрешимы, на сей раз поверил им — поверил против воли. Я хотел сделать все, что в моих силах, чтобы Джульетта была счастлива. Сказать правду, я не мыслю жизни без Джульетты.

Итак, я пообещал самому себе, что выполню все ее желания, буду с ней ве-

сел, участлив, внимателен, буду ловить каждое ее слово, бывать с ней на вечерах и приемах.

Как-то вечером мы с Джульеттой были в гостях у общих друзей. Там собралось немало народу, каждый считал своим долгом выдать мне непрошеный совет по поводу «Оскара». «Так вы не передумали? — восклицал один за другим. — Знаете, вам непременно следует отправиться в Голливуд и лично получить свою награду». Откуда, спрашивается, все они так уверены, что знают, как следует поступать мне?

Я ничего не отвечал, но пожалел, что не остался дома. Я ведь заставил себя выбраться на эту встречу только для того, чтобы доставить удовольствие Джульетте. Затем кто-то из присутствующих сказал, обращаясь к ней: «Вы должны убедить его поехать. Это такая честь». И долго распространялся в том же духе. В конце концов Джульетта из чистой вежливости заметила: «Может быть, он еще передумает. Может быть, он и поедет». Внезапно во мне словно петарда взорвалась. «Не поеду!» — закричал я Джульетте. Это услышали все. Внезапно в комнате воцарилась мертвая тишина. Все были смущены, особенно Джульетта. А больше всех я.

В ее словах не было и тени вызова. Думаю, причиной моей яростной, бурной, неуместной реакции были недели молчаливого сопротивления постоянному давлению извне. Создавалось впечатление, что весь город — официанты в моих любимых ресторанах, таксисты, прохожие на улицах — указывает мне, что надлежит делать.

Бедняжка Джульетта. Она этого не заслуживала. И я ведь, отправляясь в гости, стремился лишь к одному — доставить ей удовольствие. Почему так получается? Я не мог простить себе, что смутил Джульетту на глазах у ее друзей.

Остаток вечера я был с ней подчеркнуто мягок. Старался быть заботливым, нежным, участливым как только мог, чтобы не показаться дураком. Принялся много, беспорядочно говорить, будто неудержимый поток слов мог свести на нет боль, которую я ненароком ей причинил. В результате мы задержались дольше, чем предполагали. Планировали уйти домой чуть ли не первыми, а оказались последними. Возможно, хозяева уже недоумевали, уберемся ли мы вообще. Наверное, я, сам того не сознавая, стремился показать, что мы чувствуем себя в гостях как нельзя лучше. Однако все было тщетно, от брошенных сгоряча слов и тона, каким я произнес их Джульетте, остался горький осадок. Отчасти для того чтобы смягчить эту горечь, я и решил все-таки двинуть в Голливуд.

Любопытно: во время оскаровской церемонии я чувствовал себя, как в пять лет, когда мне предстояло прочитать заученное стихотворение и выдать монолог на семейном сборище. Моим первым побуждением тогда было выбежать из комнаты и спрятаться в ванной.

Участвуя в церемонии, я испытывал смешанные чувства. Вновь и вновь спрашивал себя, действительно ли я хочу победить в этом соревновании, ибо победить означало выйти на сцену и публично выразить благодарность собравшимся. Это ощущение не покидало меня в ходе каждого из награждений. Однако с почетным «Оскаром» сюрпризов быть не могло. И тем не менее я вновь почувствовал себя пятилетним, еще раз ощутив мимолетный позыв выбежать из зала и спрятаться в мужском туалете. Джульетта чувствительное создание, а церемония вручения «Оскаров» — случай, который не мог оставить равнодушным никого из нас. Когда на ее глазах показались слезы, я понял: это слезы счастья, нахлынувшего от полноты всего, что достигнуто и сбылось, и в то же время следы печали по всему несбывшемуся. В этот миг нас объединяла та же магия, что окутывала флером движущиеся фигуры Джульетты и Мастроянни — этих «Джинджер» и «Фреда», спустя столько лет вновь кружившихся в танце в огнях рампы. Творческое и личное в существовании обоих представало на экране в нерасторжимой связи.

Что до меня и Джульетты, то этот «оскароносный» миг спаял наши жизни воедино.

После церемонии я чувствовал себя расслабленным и счастливым. Я не подкачал. Не подвел ни римских таксистов, ни Джульетту, ни Американскую киноакадемию, ни даже самого себя. Со всех сторон сыпались поздравления, но я не обманывался на свой счет: чем бы награждение ни кончилось, американцы, всегда столь обходительные, нашли бы для меня слова, подобающие случаю. С самого отлета из Рима меня мучил артрит, но даже саднящая боль была несравнима с чувством мучительной тревоги, что таким — скорчившимся, страдающим, с перекошенным лицом — меня могут увидеть телезрители по обе сто-

роны Атлантики, в России, в Китае, во всем мире... и в Риме. Что угодно, только не это.

Однако, поднимаясь на сцену, я всем существом ощутил волну хлынувшей из переполненного зала искренней теплоты. Я купался в ней. И с трудом верил в реальность происходящего.

А за сценой уже толпились репортеры и фотографы. Никогда еще меня столько не снимали. Мне не терпелось вернуться в гостиницу, но надо было еще поблагодарить правление Киноакадемии. Меня уговаривали остаться на вечерний прием, но это было мне уже не по силам. Напряжение было слишком велико. Даже стоять, не припадая на одну ногу, требовало от меня сверхъестественных усилий. А София Лорен настаивала, чтобы я поехал с нею на прием в Спаго. И Мастроянни тоже хотел поучаствовать во всех встречах, он актер до мозга костей и постоянно думает о новых ролях, надеется, что в каком-нибудь новом месте ему предложат сделать очередной шедевр.

Счастлива была и Джульетта. Я понял это, увидев, что она плачет. К слову сказать, она льет слезы и в печали, и в состоянии эйфории, но я-то знаю ее достаточно давно, чтобы отличить одно от другого.

Мы двинулись в «Хилтон» и там, в нашем номере, отпраздновали событие в узком кругу — Джульетта, Марчелло, Марио Лонгарди, Фьямметта Профили и я. Я был им всем глубоко признателен. Ведь у них была возможность побывать во множестве интересных мест, встретиться с замечательными людьми, и все же они предпочли остаться со мной. Мы выпили шампанское. Все ощущали страшную усталость, сказывался девятичасовая разница во времени — в Риме уже наступило утро. Джульетта предложила задержаться на день (ей хотелось пробежаться по магазинам), но мне слишком хорошо было известно, во что превратится этот день — звонки, журналисты, — и в итоге мне придется провести его, не вылезая из гостиницы. И даже за обедом мне будут задавать вопрос, что я чувствовал, принимая оскаровскую статуэтку, и еще много других. И придется мне в энный раз вымучивать из себя банальные ответы, сидя над тарелкой под гудение камер.

Наутро мы поднялись ни свет ни заря, чтобы успеть собраться и доехать до аэропорта.

Обожаю завтрак по-американски. Вообразите: сосиски на завтрак! Из года в год я мысленно (у меня нет привычки разговаривать с самим собой вслух) даю зарок: вот вернусь в Рим и каждое утро буду требовать на завтрак сосиски. И что же? Проходит день за днем, а желание так и остается неисполненным. В то утро, однако, даже восхитительные сосиски не доставили мне удовольствия: предстоял долгий рейс, и мой желудок отказывался что-либо принимать.

А вдруг в Риме меня нетерпеливо дожидаются продюсеры? А вдруг они скажут мне: «Мы и не подозревали, какой ты гений, Федерико, пока не увидели телерепортаж из Штатов. Но теперь-то мы в курсе. Прости нас, пожалуйста, и позволь нам вложить деньги в твой следующий фильм — какой захочешь, сколько бы он ни стоил. Вот контракт, начинаем сегодня же». Я всегда лелею надежду, что однажды все будет именно так. Ожидания не сбываются, но я не перестаю надеяться. В ряде отношений я даже больший оптимист, чем Джульетта, только держу это в тайне.

«Федерико и Джульетта» — ныне это говорят с такой же интонацией, как «Ромео и Джульетта». А все обиды, разногласия, размолвки — их как бы и вовсе не было. Интересно, какими были бы Ромео и Джульетта, доведись им дожить до золотой свадьбы? Ведь когда они встретились и полюбили друг друга, они были подростки. Так что, каждая минута, что они провели вместе, стала поэмой любви? По-моему, у нас с Джульеттой все сложилось именно так.

День пятидесятилетия нашего брака — 23 октября 1993 года — для Джульетты значит нечто большее, нежели для меня. Она заговорила о нем за несколько лет до его прихода. А для меня он важен не больше и не меньше, чем предыдущая или последующая годовщина.

Будь моя воля, я отпраздновал бы другую дату — дату нашей первой встречи. Не думаю, что на свете могла бы найтись другая женщина, с которой я мог бы прожить пятьдесят лет.

В канун отъезда в Америку я работал над новым фильмом. Сейчас он ясно

прорисовывается в моем сознании. Это что-то вроде продолжения «Интервью» — дневника режиссера. Называться он будет «Дневник актера», и в нем снимутся Джульетта и Мастроянни. Я хочу сделать телевизионную ленту, которая вряд ли потребует больших вложений; мне не терпится скорее включиться в работу. Конечно, у меня много и других замыслов, но для них еще нужно найти продюсеров. По-моему, может получиться милая коротенькая картина. Джульетта хочет, не откладывая, начать работать. Пусть это будет ей подарком.

Перед самым отлетом в Калифорнию на церемонию присуждения «Оскара» мне приснился сон. Как всегда во сне, я был очень худой и черноволосый. Гибкий, подвижный, я без труда перемахнул через стену то ли больницы, то ли тюрьмы, где меня заперли. Стена была высокая, но и это меня не смутило, в такой хорошей форме я находился. Я чувствовал себя полным сил и энергии. Мой артрит остался за стеной.

Я поднял голову, небосвод был золотым от закатного солнца. Оно висело низко, так низко, что, казалось, можно протянуть руку и прикоснуться к нему. И тут я понял, что и солнце, и небо нарисованы на бумаге. Любопытно, как можно добиться столь впечатляющего эффекта. Пожалуй, именно такой закат пригодился бы мне для очередного фильма; я ведь на днях приступаю к съемкам «Путешествия Дж. Масторны». Наконец-то. После стольких проволочек.

Нарисованный на бумаге закат не вызвал у меня ни малейшего недоумения. Ведь и деревья, и трава кругом были тоже ненастоящими. Ну и прекрасно, думал я. Я никогда не был фанатом живой природы.

Вновь подняв голову, я увидел высоко в небе своего ангела-хранителя, и он, нет, она — у моего ангела был прекрасный девичий профиль — тотчас поправила солнечный диск, сделав в точности то, что хотел сделать я сам секунду назад, так что он принял правильное положение. Итак, она читает мои мысли. Внезапно мне открылись черты ее лица — лица, которое я никогда еще не видел. Моя хранительница удивительно напоминала бабушку, только в ранней молодости, когда она и бабушкой-то быть не могла.

Я обнаружил, что на мне длинная римская тога, но она ничуть не мешала мне двигаться. Похоже, в ней и бегать можно. Машинально я опустил глаза, желая удостовериться, что моя ширинка застегнута.

Я пошел вперед по тропе и увидел, что она начинает расходиться. Огляделся. В конце одной из расходящихся дорожек стояла женщина, занятая приготовлением еды. Я узнал Чезарину. Это казалось невероятным: мне никогда не приходило в голову, что Чезарина может существовать за пределами своего ресторана. И ведь, насколько мне было известно, она давно умерла. Последнее, впрочем, никак не повлияло на качество ее готовки. Я чувствовал запах белой фасоли в оливковом масле. Перед Чезариной было большое блюдо с отварной говядиной — той самой, моей любимой. «Овощи только что с грядки, — услышал я издали ее голос. — Я подогрею их, как только ты сядешь за стол. Не опаздывай, иначе остынут», — продолжала она невозмутимо. Ну конечно. Похоже, она собиралась меня удивить. Даже ни словом не обмолвилась о жареных артишоках.

«А на десерт я приготовила торт по-английски, как ты любишь». Это уж было совсем странно. Ведь я никогда не заказывал торт по-английски у Чезарины. Верно, он был моим любимым блюдом только в детстве, когда его готовила бабушка. По-моему, он никому не удавался так, как ей. Интересно, как ей удалось раздобыть бабушкин рецепт, ведь та держала его в страшном секрете. Я отчетливо ощущал запах ликера, которым были пропитаны ломтики бисквита, мои ноздри уловили терпкий аромат свежей лимонной кожуры, которую добавляли, дабы придать торту пикантный вкус. Накладываясь один на другой, ломтики бисквита, прослоенные сладким английским кремом, росли у меня на глазах, скоро эта горка скрыла за собой все остальное...

Уже решившись направиться к Чезарине, я на всякий случай оглянулся в противоположную сторону. В конце другой тропы стояла женщина с самой красивой грудью, какую я видел в своей жизни. Она улыбалась мне, призывно поводя плечами. Блондинка с голубыми глазами, она была похожа на тех немок, что летом приезжали в Римини погреться на солнце. «Заходи, давай поедим вместе, а кухню Чезарины ты сможешь отведать потом», — кокетливо промурлыкала она. О, каким смыслом было проникнуто в ее устах это «потом»! «Мы

отведаем ее вместе», — добавила она. Будто знала, какое для меня наслаждение видеть красивую женщину за изысканной трапезой.

Да, но... заниматься на траве любовью я, в общем-то, не сторонник. Виноват, я хотел сказать: на бумажной траве. И тут как из-под земли появляется просторная кровать, накрытая огромным белым пуховым одеялом, а под ним белеют большие мягкие подушки — вроде тех, переходивших от поколения к поколению, что я видел в детстве. Женщина, уже совсем нагая, нырнула в постель. Я последовал за нею, на прощание крикнув Чезарине: «Потом».

Мне хочется сделать фильм о том, что я перечувствовал и пережил недавно, пока лежал в больнице. Это будет фильм о болезни и смерти, но отнюдь не печальный.

Мне хочется показать в нем Смерть, какой я видел ее столько раз в своих снах. Это женщина, всегда одна и та же, лет сорока с небольшим. На ней платье из красного шелка, отделанное черным кружевом. Жемчужное ожерелье, но не длинная нить, а короткое колье, плотно обвивающее ее длинную шею. Она высока, стройна, невозмутимо спокойна, уверенна. Совершенно равнодушна к тому, как она выглядит. И очень умна. Ее ум — главное, что бросается в глаза. Он запечатлен на ее лице. Он светится в ее взгляде. А глаза ее не такие, что так часто видишь вокруг, в них какой-то необыкновенный свет. Она видит все.

Смерть — она такая живая.

Дама под вуалью в зале «Фулгора»

Знаете, как бывает: рассказываешь историю и проживаешь ее сам. Так и я: много лет назад начал снимать фильм и до сих пор снимаю его. Поскольку я не пересматриваю свои ленты, после того как они завершены, они складываются в моем сознании в нечто единое и нераздельное. Студенты, знающие их детали лучше меня, без конца расспрашивают, почему я сделал то, почему я сделал это. Подчас мне кажется, что они приписывают мне то, что создано кем-то другим.

Нет для меня ничего более шокирующего, нежели понимать, сколько мне лет. Допустим, Джульетта скажет: «Как будем отмечать твой семьдесят второй день рождения?» Или журналист спросит: «Как вы чувствуете себя в семьдесят два?» А я думаю: «Откуда мне знать? Какое это имеет ко мне отношение?»

Семьдесят два — не то число, которого ждешь с нетерпением. Если оно и выглядит привлекательным, то с высоты восьмидесятилетия.

Я никогда не чувствовал, как течет время. По сути, оно для меня не существовало. Меня никогда не волновали часы — наручные или стенные, — значимы были только сроки, которые мне навязывали. Крайние. Последние. Не выйти из графика. Не задерживать кучу людей. Думаю, для меня вообще ничего не значил бы ход времени, не напоминай о нем окружающие. Я ведь и сейчас ощущаю себя тем же темноволосым худощавым мальчишкой, который мечтал о Риме и обрел его. Моя жизнь пролетела так быстро. Она представляется мне одним длинным, несокращенным феллиниевским фильмом.

Я всегда пребывал в убеждении, что за тем, что ты делаешь, должно следовать нечто большее. Но независимо от успеха того, что я снял, к моим дверям так и не выстраивалась череда продюсеров, готовых на коленях умолять меня делать с ними мой следующий фильм. Ничего подобного. Даже после «Сладкой жизни» мой телефон не раскалялся от непрерывного потока деловых звонков. Даже после нескольких «Оскаров». Вероятно, со мной случилось то же, что с обворожительно красивой девушкой, которой никто не звонит, опасаясь, что она все равно окажется слишком занята, что любые приглашения и посулы померкнут перед более головокружительными; в результате обворожительно красивая девушка воскресным вечером сидит одна дома, а в это время ее менее привлекательные подруги гуляют с кавалерами. Мы с Джульеттой в воскресные вечера частенько сидим дома в полном одиночестве.

Говорят, будто я мастер рекламировать свои проекты: проигрываю роли всех персонажей и они выглядят, как живые. Едва ли. Допускаю, продюсерам нравилось смотреть, как Феллини стоит на голове, но когда дело доходило до того, чтобы вложить деньги в мою следующую картину, они тотчас вводили в действие целую свору бухгалтеров, которые немедленно браковали то, что я придумал.

Я был наивен. Я верил. Мне говорили: «Давайте пообедаем вместе». А мне и в голову не приходило, что все, что им хочется, — это пообедать с Феллини. Но не успевал окончиться обед, как они пропадали навсегда. В конце концов, слыша это «Давайте пообедаем», я проговаривал в уме окончание фразы: «И тем ограничимся».

До поры до времени моя наивность хранила меня от разочарований; поэтому, перестав верить всем подряд, я не смог верить никому. И так сам захлопнул за собой дверь. Возможно, среди приглашений на обед были и те, какие не следовало игнорировать, но почем мне было об этом знать? Для меня еда — огромное наслаждение, которое я всегда любил разделять с друзьями. Никогда не мог понять, с чего это продюсеры, особенно американские, так обожают «деловой обед». Может, потому, что ресторанный счет входит в графу «расходы на представительство»? Или потому, что, принявшись за порцию спагетти, просто невозможно встать и уйти? В моем мозгу часто всплывает картинка: маленький голый Феллини не в силах шевельнуться, весь опутанный тонкими полосками спагетти.

Есть некая разновидность беспечности, которая накатывает на вас в старости. Ее нельзя смешивать с беспечностью юных лет, когда вы неопытны. Больше напоминающая свободу от осмотрительности, она не таит в себе естественного задора юности и тем не менее не перестает быть свободой, а ведь всякая свобода по-своему драгоценна и заслуживает поощрения.

Внутри словно что-то расслабляется. Мышцы, уставшие от каждодневного напряжения, свойственного зрелости, сами собой перестают сокращаться. Исчезает столько лет державшее вас на плаву стремление двигаться вперед вопреки всему, даже новым разочарованиям.

Вы расслабляетесь, как в горячей ванне. Ощущаете тепло и лежите без движения, вполне отдавая себе отчет, что вода вот-вот станет холодной.

Со всех сторон слышу: Рим стареет. Стараюсь не замечать этого, но — хочешь не хочешь — это видно. Все обращают внимание, когда на лице знаменитой красавицы начинают проглядывать морщинки, приметы возраста.

Да, Рим в наши дни стареет гораздо сильнее, нежели прежде, и стареет неживописно. В этом процессе куда меньше «античности», нежели откровенного упадка. Это приписывают смогу, но мне кажется, что дело в настрое, в утрате оптимизма и гордости — утрате, проникающей даже в плоть статуй. Рим кажется мне дряхлым. Может быть, оттого, что старею я.

Мне хотелось бы умереть, зная, что я вот-вот запущу свой новый фильм, буду четко представлять себе, каким он будет, получу в свое распоряжение все деньги, добытые продюсером, который скажет: «Делай что хочешь, Федерико. Трать сколько сочтешь нужным. Я тебе доверяю». Может быть, умереть, разглядывая лица, подыскивая актеров, способных выразить то, что мне нужно. Я не хотел бы умереть в середине съемок: тогда у меня будет ощущение, что я пускаю на самотек свое беспомощное дитя...

Завершение фильма для меня — отнюдь не счастливая пора. Оно похоже на конец романа: множество прощальных обетов, в которые уже не веришь, очевидные признаки, что напор страсти спадает, люди, расписывавшиеся друг другу в вечной верности, уже не спаянные энергией единого порыва, расходятся по домам, возможно, теряя по пути смятые бумажки с именами и адресами тех, кого только что клялись никогда не забыть...

Старость начинается, когда жизнь кажется повторением, когда все, что вы делаете, вы делали уже не раз, чаще, чем можете или стремитесь вспомнить. Границы возможностей человека — это границы его воображения.

«Фулгор». Иногда мне кажется, что моя жизнь началась в этом маленьком театрике, в старом, обшарпанном здании кинодворца, где летом было удушающе жарко, во все времена года неуютно, но откуда в тот же миг, когда гасили свет, я переносился в другие времена, в другие страны.

Потом я уходил на берег, садился на песок и начинал сочинять истории. И воображал, как они оживут на экране «Фулгора».

Постоянной темой моих фантазий была дама под вуалью, которая сидела в зрительном зале и курила сигарету. Вуаль почти касалась ее губ, и мне казалось, она вот-вот вспыхнет. До последнего дня жизни не забуду эти прекрасные гла-

за, зачарованно устремленные на экран, в то время как несколько подростков пытаются запустить руки ей под юбку. При этом выражение ее лица оставалось неизменным даже тогда, когда она смотрела фильм по второму или третьему разу. В своем воображении я был одним из тех расшалившихся мальчишек. Подчас я гордо признавался в том, что я один из них. Правда, проделывая это — как и многое другое в те далекие времена — только в своем сознании.

В те дни я ни за что не поверил бы, что однажды в маленьком фойе «Фулгора» появится мой портрет. (Какая жалость, что я не могу списать это на галлюцинацию!) Только представлю, как подростки подходят к нему и спрашивают: «А это еще кто? Совсем непохож на кинозвезду». И родители, может статься, объясняют им, что я владелец кинотеатра и, следовательно, повинен в том, что в этот день им попался плохой фильм.

Кинотеатр всегда представлялся мне чем-то вроде храма, святилищем, объектом поклонения. А недавно я зашел в один римский кинозал, там сидел только один зритель. Он водрузил ноги на спинку переднего стула и, вперившись глазами в экран, всецело отдался звуку, исходившему из наушников. А на ногах у него были ролики.

В перерыве между фильмами я не знаю, куда укрыться от сугубо здешних проблем — таких, как Бог, деньги, Джульетта, деньги, налоги, деньги. Что удивительного, что я ищу убежища на съемочных площадках студии «Чинечитта»?

Когда я стал взрослым, «Чинечитта» заместила оставшийся в Римини «Фулгор». На ней я провел много лет, и отсчет этих лет еще не закончен.

Я чувствую небывалый эмоциональный подъем, заходя в павильон номер пять, даже когда он девственно пуст и я его единственный обитатель. Ощущение, которое и передать невозможно.

Войдя под его своды впервые, я испытал то же непонятное чувство, какое осенило меня еще ребенком, когда меня первый раз взяли в цирк: ощущение, что здесь меня ждут.

Люди цирка без удивления воспринимают все, что с ними приключается. Меня это от души восхищает. Из этого с несомненностью следует, что возможно буквально все на свете. Вывод, диаметрально противоположный тому, что диктуется рациональным знанием, навязанным нам, предписывающим все виды самоограничения и выдвигающим ощущение вины как непременную предпосылку.

Моя жизнь предстает мне в мыслях как сплошная череда фильмов. В них больше меня самого, нежели в любой из других сторон моего существования. Для меня они не просто киноленты, они — моя история. Итак, кажется, в конце концов я осуществил то, о чем мечтал, сидя малым ребенком в зрительном зале «Фулгора»: вскарабкался на самый верх и влез внутрь экрана. Тогда мне было неведомо, что такое режиссер, а значит, имело смысл заделаться актером. Нет, неправда, вначале я не отдавал себе отчета и в том, чем занимаются актеры. Я искренне верил, что там, высоко над рядами стульев и кресел, — люди, живущие собственной жизнью.

Мое поколение выросло на идеализированном представлении о чудесной жизни в Америке, какой ее воплощало американское кино. Герой вестерна, частный детектив, словом, личность была в нем всем на свете. Отождествить себя с такой личностью было нетрудно. Отождествить себя с такой личностью хотелось. Личность была победителем, исполненным благородства героем. Думается, я впервые почувствовал ненависть к фашизму, когда он отрезал нас от Америки и всего, во что я был влюблен, — от американского кино и американских комиксов.

В мире американского кино дышалось легко и привольно. Его неизменно населяли богатые, счастливые люди. В то время казалось естественным, что тот, кто богат, должен быть и счастлив. По определению. Американцы были красивы и хорошо танцевали. Умение танцевать в моих глазах было неразрывно связано с богатством, а следовательно, и счастьем. Что до меня лично, то я так толком и не выучился танцевать. У меня всегда объявлялись две правые ноги. А эти американцы в своем благоустроенном мире, казалось, вечно танцуют на крышах небоскребов. Если же они не танцевали, то ели. Или разговаривали по своим белым телефонам. Именно тут зародилась моя страсть к кино.

Есть вещи, которые интересовали меня всю жизнь, но которые я отклады-

Джульетта Мазина и Федерико Феллини

вал на потом — на то время, когда уже не буду работать. Главная из них — мне хотелось побывать во всех музеях мира и воочию увидеть столько произведений живописи, сколько хватит сил. Живопись всегда была моей слабостью. Она меня трогала. Трогала так, как, к примеру, никогда не трогала музыка. Мне бы хотелось повидать все, что вышло из-под кисти Рубенса. Он обожал увековечивать на холсте женщин того же типа, каких я набрасывал в своих смешных зарисовках. Был еще Боттичелли с его бело-розовыми девственницами и отроками на крупном плане. Необыкновенно впечатлял меня и Иероним Босх. В Норвегии есть замечательный музей Эдварда Мунка, жаль, что я в нем так и не побывал. Но я и в Италии видел не так уж много. Давно собираюсь посмотреть на росписи церкви на Пьяцца дель Пополо, всего в нескольких кварталах от моего дома. Пожалуй, на днях схожу. Может, покажу их какому-нибудь приезжему, а заодно и сам посмотрю.

Время в наши дни мчится галопом. Помню, как долго длился день в Римини. Я, не спеша, прогуливался по берегу. Колдовал над моим кукольным театром. Рисовал. А теперь просто не знаю, куда улетают дни. Да не просто дни — недели, месяцы. Величайшая роскошь юности в том, что совсем не задумываешься о времени.

Я подумываю о том, чтобы сделать об этом фильм. В детстве героя ритм картины будет замедленным, а по мере того как герой взрослеет, станет постепенно ускоряться. В конце — настолько, что у зрителя зарябит в глазах.

В свое время мне довелось прочесть в «Плейбое» рассказ Фредрика Брауна о человеке, открывающем секрет бессмертия. Единственное, что омрачает его существование, — то, что мир начинает вращаться вокруг него с нарастающей быс-

тротой, так что луна и солнце все чаще сменяют друг друга на небосводе. В конце концов он становится музейным экспонатом: сидя за столом с пером в руке, застыв на полуслове какой-то рукописи. Экскурсовод объясняет посетителям, что человек еще жив, только движется так медленно, что это можно уловить лишь с помощью специальной аппаратуры. Он пытается описать, что с ним случилось, но, возможно, пройдут века прежде чем ему удастся завершить свой труд.

По мере того как моя жизнь близится к концу, я все чаще задаюсь вопросом: куда она подевалась? В какую бездну провалилась? Отчего время летит так быстро?

Есть что-то странное в том, что о тебе во всеуслышание говорят люди, которые тебя не знают, о которых ты не имеешь представления. Ну, добро бы официанты, таксисты, люди, с которыми ты перекинулся одним-двумя словами, но те, кто тебя и в глаза не видел?.. И уж совсем невтерпеж, когда слышишь, что состояние твоего здоровья становится предметом обсуждения на телевидении. Ужас какой-то!

Мне всегда хотелось быть красивым и сильным физически, одним из тех, кого любят женщины и кому завидуют другие мужчины, вроде тех молодых спортсменов, которые устраивали на пляже в Римини целые турниры греко-римской борьбы. Как минимум хочется не потерять то немногое, что еще при мне, и не выглядеть стариком, пусть я им и стал. Однажды для меня засиял лучик надежды на то, что еще есть возможность испить из источника юности.

Один из знакомых рассказал мне о каком-то местечке в Румынии (название я не запомнил), где практикуется особый курс лечения. Насколько я понимаю, там вам завязывают глаза и сажают на диету из овечьих желез. Поступаешь к ним, скажем, в семьдесят, а выходишь, когда тебе семьдесят один. Но все дело в том, что на семьдесят уже не выглядишь. Выглядишь на шестьдесят девять.

Так вот, разменяв восьмой десяток, я спросил моего знакомого, который там побывал (он на несколько лет старше меня), где находится эта чудодейственная клиника. Но он не вспомнил, как ни старался.

Мальчиком я притворялся больным, чтобы мне уделяли побольше внимания. В молодости — чтобы избежать призыва в муссолиниевскую армию. В зрелые годы — чтобы не участвовать в церемониях награждений и кинофестивалях, когда не удавалось придумать иного предлога. Наконец под старость мое здоровье основательно пошатнулось, и теперь я делаю все от меня зависящее, чтобы скрыть от окружающих правду, ибо моя телесная немощь отнюдь не преисполняет меня восторгом.

Верный признак старения — когда интервьюеры начинают спрашивать вас: «Что вы сделали бы иначе, доведись вам прожить жизнь еще раз?» Я нахожу что ответить, дабы не показаться грубым, но не рассказываю, какая картинка начинает мелькать у меня в голове: ведь меня сочтут распутным, безнравственным, а кому охота давать повод для смеха и кривотолков?

Я мысленно вижу самого себя: вот длинный, костлявый Феллини поднимает тяжеленные гири. Это, пожалуй, я и сделал бы, случись такая возможность. Занялся бы тяжелой атлетикой.

Мне никогда не нравилось собственное тело. Поначалу я был слишком тощим. Мне не хотелось, чтобы меня видели в купальном костюме, и вот результат: живя на море и любя море, я так и не научился плавать.

А потом мне не нравилось, что я слишком толстый. И всю жизнь — недостаточно мускулистый. Думал о том, чтобы найти время заняться бодибилдингом, но всю дорогу было не до того. Да и лень одолевала.

А когда стыдишься собственного тела, не так просто быть хорошим любовником.

Я был худощавым юнцом, который никак не мог набрать нужный вес. И он живет во мне до сих пор. Порой я устремляюсь бегом вверх по лестнице и искренне удивляюсь, что через несколько шагов вынужден остановиться; в былые времена такого не бывало. А тут долго отдуваюсь, восстанавливаю дыхание, и от чего? От одной мысли о чрезмерной нагрузке на сердце.

Я живу настоящим. Никогда не мог заставить себя всерьез задуматься о будущем. Будущее для меня — нечто из области научной фантастики. Хоть я и вправду старею, мне никак не удается вообразить себя дряхлым стариком.

В мыслях я вижу себя молодым, а зеркало твердит об обратном. Вот причина, по которой я стараюсь в него не смотреть, когда бреюсь, хоть и режу себя немилосердно. Жаль, что мне не идет борода. Картинка, живущая в моем мозгу, не соответствует изображению в зеркале; вот почему, рисуя, я по-прежнему изображаю себя тощим и молодым.

Человек, обретающий способность летать, — вот сюжет, страстно интересовавший меня с юности. Даже мальчишкой я думал о том, как было бы здорово взять и полететь.

Мне всегда снилось, что я умею летать. Взлетая во сне, я ощущал необыкновенную легкость. Я обожал эти сны. Они приводили меня в экстаз. Временами у меня вырастали гигантские крылья, почти неподъемные, их мог разглядеть каждый. А временами в них и вовсе не было нужды: я просто воспарял, движимый скрытой внутри энергией. Подчас летел в определенном направлении. А подчас бесцельно парил в пространстве.

Странно: ведь нет ничего, что я ненавижу сильнее, чем воздушные перелеты. Единственный способ перемещаться по воздуху, какой мне по вкусу, — это летать, не садясь на самолет.

Коллеги и соавторы удивлялись, с чего это мне приспичило снимать фильм о человеке, который способен летать. Они были в курсе моей «любви» к авиации. Я отвечал им: «Это метафора». И они умолкали.

Но в зрелые годы (кое-кто назвал бы это началом старости) мне стало сниться, что взлететь я уже не в силах. Иными словами, я стал тем, кто некогда мог летать. Вывод ясен: в свое время я умел это делать и мог в полной мере контролировать свой необычный дар. И вот я его лишился.

Это было ужасно. Невыносимо. Утратить такой талант. И мне, безраздельно им владевшему, не в пример другим было ведомо, что такое испытать это чудо.

Теперь мне ничего не остается, как посмотреть в глаза тому факту, что спутнику такого большого отрезка моей жизни Дж. Масторне уже никогда не взлететь. И теперь у меня нет сомнения, что я действительно воспарял в свободное пространство. Воспарял, когда снимал фильмы.

Дар становится благословением лишь тогда, когда его ценят по достоинству и им не пренебрегают. Мне кажется, величайший дар, каким наделила меня жизнь, — мое визуальное воображение. Оно было источником моих сновидений. Оно пробудило во мне способность рисовать. Оно придает очертания моим лентам.

Фильмы — итог определенного времени, но ко мне самому это не относится. Когда мне случайно доводится увидеть кадр из моей картины, сделанной тридцать лет назад, я сознаю это с особой ясностью.

Положим, кто-нибудь напомнит мне: «Представь себе, ты сделал это тридцать пять лет назад!» (Почему-то их всегда подмывает удлинить реальную дистанцию.) В таких случаях отвечаю со всей категоричностью: нет, «представить себе» это не могу. Ибо, с моей точки зрения, это было вчера.

Когда пятьдесят лет прожил рука об руку с одним человеком, с ним связываешь все свои воспоминания. Это чем-то напоминает общий счет в банке. Не то чтобы ты к ним каждый божий день апеллировал. Вообще говоря, людям, привыкшим жить настоящим, несвойственно напоминать друг другу: «А помнишь ту ночь, когда мы...» В этом просто не возникает необходимости — вот что прекрасно. Ты наверняка знаешь, что твой партнер помнит. Таким образом, пока твой спутник жив, прошлое не перестает быть частью настоящего. Это лучше любого дневника, ведь вы оба не что иное, как ходячие дневники. Прошлое может представлять особенную важность для тех, у кого нет детей, кто не видит собственного будущего, воплощенного в лице своих сыновей или внуков. Вот почему нам с Джульеттой так дорога мысль о том, как будут смотреться завтра и послезавтра, как отложатся в памяти следующих поколений те фильмы, что мы сделали.

Когда я говорю о «наших» фильмах, я отнюдь не имею в виду только те, в которых я снимал Джульетту. Для меня ее присутствие во всех моих лентах — неоспоримый факт, она жила в них, даже сидя дома и не показываясь на студии; ведь она думала обо мне и любила меня. Я часто звонил ей. Как бы поздно ни возвращался я со съемок, она всегда дожидалась меня, готовила ужин. И была

фактически моим первым помощником. Ей первой я часто показывал то, что только что написал.

Но я никогда не показывал кому бы то ни было, не исключая и Джульетту, то, что у меня не до конца отстоялось. Для меня это было принципиально: рассказывать лишь о том, что окончательно выстроилось у меня в голове. В противном случае мне могли бы сказать: «Ты можешь сделать это» или: «Ты можешь сделать то», и я был бы поставлен в тупик, ибо мои персонажи еще не зажили у меня в мозгу собственной жизнью. А как только это происходит, почва для сомнений отпадает. Стоит мне проникнуть в глубь души моих героев, и я уже в силах представить, что думает каждый из них.

Моя работа и мое хобби — одно и то же. Ведь моя работа заключается в том, чтобы делать фильмы. Но делать фильмы — и мое хобби. Делать фильмы — моя жизнь.

Мои рука и мозг таинственно связаны воедино тем, что именуется вдохновением, творческим даром. Для того чтобы меня осенило, карандаша не требуется, но лишь с карандашом в руке я начинаю по-настоящему работать, ибо по-настоящему начинает работать мое воображение. Всегда важно, чтобы хороший карандаш был под рукой. Само собой разумеется, когда я вижу сны, карандаш мне ни к чему, но когда я просыпаюсь, он незаменим, дабы в книгах моих снов запечатлелись посетившие меня озарения.

Долгое время я пребывал в убеждении, что смерть — это то, что происходит с другими. Однако, все плотнее приближаясь к тому, что считается пределом среднего срока жизни, я отдаю себе отчет, что у меня в запасе не много времени. Я уничтожил большую часть своих бумаг, не хочу, чтобы в чужие руки попало что-то, что может повредить репутации Джульетты или моей собственной. У меня нет детей, благосостояние которых необходимо было бы обеспечить. В будущем же от моего имени предстоит говорить моим фильмам, надеюсь, что так оно и будет.

Часто слышу, как говорят: самая лучшая смерть — это, когда, изрядно пожив, просто закрываешь глаза и не просыпаешься. Моментальная смерть. Такой смерти я для себя бы не хотел.

Мне хотелось бы, подойдя вплотную к последнему рубежу, находясь в предсмертной коме, познать то мистическое озарение, в котором раскрылись бы извечные тайны мироздания. А затем прийти в себя настолько, чтобы быть в силах запечатлеть увиденное в фильме.

Мне страшно подумать о болезни и немощи, которые могут лишить меня возможности работать. Я вовсе не жду смерти, но никогда не боялся ее так, как боюсь старческого маразма. Я вовсе не желал бы дожить до ста лет.

Ребенком я был болезненным, у меня бывали обмороки, причиной которых, по мнению доктора, являлась сердечная недостаточность. Он не исключал, что я умру в раннем возрасте. Что ж, его прогноз не оправдался. А то, что в детстве ко мне относились как к больному, обеспечивало мне максимум сочувственного внимания. Меня это ничуть не ущемляло. Напротив, помогало ощутить собственную избранность. В соседстве смерти было что-то таинственно романтичное.

Сегодня я смотрю на все это иначе. Заболеть и утратить способность работать для меня значило бы умереть при жизни. Мысль о физической немощи вызывает у меня ужас. Подумать страшно, что может прийти день, когда я не смогу заниматься любовью восемь раз кряду.

Или хотя бы семь.

Когда я был маленьким, мои сверстники то и дело говорили: «Вот когда я вырасту...» Я никогда не говорил ничего такого. Я просто не видел себя взрослым. Меня это не интересовало. Ну никак не мог представить, что когда-нибудь вырасту и стану таким же, как все большие дяди вокруг.

Может быть, поэтому я состарился, но так и не вырос.

Федерико Феллини скончался в Риме 31 октября 1993 года.

Перевод с английского Н.Пальцева

S U M M A R Y

Sergei Bodrov, Jr.
People's war is on going...
Round Table talk with the director and actor Sergei Bodrov on contemporary hero.

Irina Lyubarskaya
What's eating Tom Cruise?
Review of Cameron Crowe's VANILLA SKY (USA).

Dmytry Komm
Tired shaman
Review of Dario Argento's SLEEPLESS (Italy).

Lyudmila Donets
I remember...
Review of Svetlana Bychenko's RETURNING (Russia).

Alexandre Zeldovich
Chuck-farthing
Practical remarks of the film-maker on oneiric and manipulative nature of cinema.

Vladimir Martynov
Music res facta
Essay by the composer and music theoretician on music in modern cultural context.

Evgeny Klyuev
A-piece or wholesale?
On principle of assortment as a major one in contemporary consciousness.

Jean-Marc Barr, Pascal Arnold
New technique is freedom
Kirill Razlogov talks to internationally recognized French duet of film-makers.

Natalya Syrivlya
Children's world
An article on Aktan Abdykalykov's SELKINCHEK, BESHKEMPIR and MAYMYL (Kirghizia).

Igor Mantsov
Witness
On shift in social priorities in post-Soviet society and on impact of this process on Russian cinema.

Yury Norstein
Snow on the grass
Continuation of publication of excerpts from the book by the well-known animator.

Dmytry Dolinin
Film imagery for beginners
Notes by the noted cinematographer on professional mastery.

Yury Klepikov
Notes by a former boy
Memoirs by the script-writer about his childhood during the war years.

Federico Fellini, Charlotta Chandler
My trick is filmmaking
The concluding installment of the memoirs of the great film-maker.

В № 2 за 2002 год на странице 18 в дискуссии «Кинопрокат: миссия (не)выполнима» допущена досадная ошибка. Реплика Даи Смирновой приписана Раисе Фоминой. Редакция приносит свои извинения нашим авторам.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 18.03.02. Подп. к печати 9.04.02
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 16,27
Заказ 164. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

«Ванильное небо»

Режиссер Кэмерон Кроу

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Л.ДОНЕЦ, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, И.ТКАЧЕНКО, А.ФИЛОЗОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Русский авангард выходит из подполья. Е.Деготь, А.Зорин, А.Ханютин и другие о фильме «Контекст»

«Русский ковчег» Александра Сокурова. Фильм-кадр

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«РЕКА» Алексея Балабанова
«ЗАЙМЕМСЯ ЛЮБОВЬЮ» Дениса Евстигнеева

БЕРЛИН-2002
«КОРАБЕЛЬНЫЕ НОВОСТИ» Лассе Хальстрёма
«8 ЖЕНЩИН» Франсуа Озона
«РАЙ» Тома Тиквера
«В ПОНЕДЕЛЬНИК УТРОМ» Отара Иоселиани
«УНЕСЕННЫЕ ДУХАМИ» Хаяо Миядзаки
«ПЛОХОЙ ПАРЕНЬ» Ким Ки Дука

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

ФРАНСУА ОЗОН
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ
ИРИНА УРАЛЬСКАЯ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

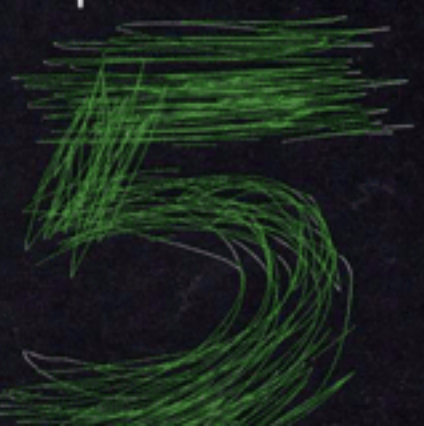
Режиссеры о своих непоставленных фильмах
Документальная «Догма»
Екатеринбург-2001
Кино Украины
Дети в советском кино

В РУБРИКЕ ***«MEDIA»***

«ПМЖ» на ОРТ. Интервью с Г.Гавриловым

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Хроники Тарковского. «Зеркало»

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Фридрих Горенштейн. ДОМАШНИЕ АНГЕЛЫ
Павел Чухрай. ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ
Михаил Козаков. ТРЕТИЙ ЗВОНОК
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»